
This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

GoogleTM books

<https://books.google.com>

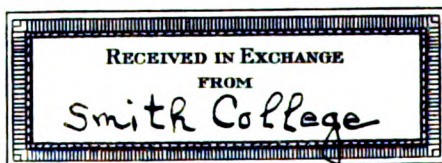
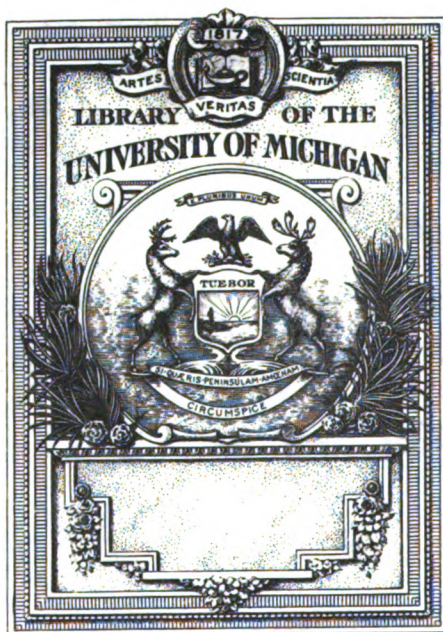


This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

GoogleTM books

<https://books.google.com>





82
S645

25
42

JUN 1 1925

and

VOL. VI, Nos. 1 & 2

OCTOBER, 1924-JANUARY, 1925

Smith College Studies in Modern Languages

EDITORS

CAROLINE B. BOURLAND
ERNST H. MENSEL

HOWARD R. PATCH
MARGARET ROOKE

ALBERT SCHINZ

PARIS-THÉÂTRE CONTEMPORAIN:
RÔLE PRÉPONDÉRANT
DES SCÈNES D'AVANT-GARDE DEPUIS TRENTE ANS
BY
LOUISE DELPIT, C. L., O. A.

NORTHAMPTON, MASS.
SMITH COLLEGE

PARIS
LIBRAIRIE E. CHAMPION

Published Quarterly by the
Departments of Modern Languages of Smith College

05
642

JUN 1 1925

and

VOL. VI, Nos. 1 & 2

OCTOBER, 1924-JANUARY, 1925

Smith College Studies in Modern Languages

EDITORS

CAROLINE B. BOURLAND
ERNST H. MENSEL

HOWARD R. PATCH
MARGARET ROOKE

ALBERT SCHINZ

PARIS-THÉÂTRE CONTEMPORAIN:
RÔLE PRÉPONDÉRANT
DES SCÈNES D'AVANT-GARDE DEPUIS TRENTE ANS
BY
LOUISE DELPIT, C. L., O. A.

NORTHAMPTON, MASS.
SMITH COLLEGE

PARIS
LIBRAIRIE E. CHAMPION

Published Quarterly by the
Departments of Modern Languages of Smith College

SMITH COLLEGE STUDIES IN MODERN LANGUAGES

THE SMITH COLLEGE STUDIES IN MODERN LANGUAGES are published quarterly in October, January, April, and July, by the Departments of Modern Languages of Smith College. The subscription price is seventy-five cents for single numbers, two dollars for the year. Subscriptions and requests for exchanges should be addressed to the SMITH COLLEGE LIBRARY, NORTHAMPTON, MASS.

VOLUME I

Nos. 1-4. HELEN MAXWELL KING, *Les Doctrines Littéraires de la Quotidienne, 1814-1830.*

VOLUME II

No. 1. MARY AUGUSTA JORDAN, *An Unpublished Letter of William James.*

PAUL ROBERT LIEDER, *Scott and Scandinavian Literature.*

Nos. 2-3. ELIZABETH A. FOSTER, *Le Dernier Séjour de J.-J. Rousseau à Paris, 1770-78.*

No. 4. ROSE FRANCES EGAN, *The Genesis of the Theory of "Art for Art's Sake" in Germany and in England.*

VOLUME III

Nos. 1-2. JOSEF WIEHR, *Knut Hamsun, His Personality and his Outlook upon Life.*

No. 3. HOWARD ROLLIN PATCH, *The Tradition of the Goddess Fortuna, In Roman Literature and in the Transitional Period.*

No. 4. HOWARD ROLLIN PATCH, *The Tradition of the Goddess Fortuna, In Medieval Philosophy and Literature.*

(Continued on page 3 of cover.)

Smith College Studies in Modern Languages

EDITORS

CAROLINE B. BOURLAND

HOWARD E. PATCH

ERNST H. MENSEL

MARGARET ROOKE

ALBERT SCHINZ

VOLUME VI

OCTOBER, 1924-JULY, 1925

NORTHAMPTON, MASS.
SMITH COLLEGE

PARIS
LIBRAIRIE E. CHAMPION

Published Quarterly by the
Departments of Modern Languages of Smith College

CONTENTS OF VOLUME VI

- Nos. 1-2. LOUISE DELPIT, Paris-Théâtre Contemporain: Rôle
Prépondérant des Scènes d'avant-Garde Depuis
Trente ans.**
- Nos. 3-4. RICHARD ASHLEY RICE. Rousseau and the Poetry of
Nature in Eighteenth Century France.**

VOL. VI, Nos. 1 & 2

OCTOBER, 1924-JANUARY, 1925

Smith College Studies in Modern Languages

EDITORS

**CAROLINE B. BOURLAND
ERNEST H. MENDEL**

**HOWARD R. PATCH
MARGARET ROOKE**

ALBERT SCHINE

**PARIS-THÉÂTRE CONTEMPORAIN:
RÔLE PRÉPONDÉRANT
DES SCÈNES D'AVANT-GARDE DEPUIS TRENTE ANS
BY
LOUISE DELPIT, C. L., O. A.**

**NORTHAMPTON, MASS.
SMITH COLLEGE**

**PARIS
LIBRAIRIE E. CHAMPION**

**Published Quarterly by the
Departments of Modern Languages of Smith College**

The Collegiate Press
GEORGE BANTA PUBLISHING COMPANY
MENASHA, WIS.

**PARIS-THEÂTRE CONTEMPORAIN:
RÔLE PRÉPONDÉRANT
DES SCÈNES D'AVANT-GARDE DEPUIS TRENTE ANS
BY
LOUISE DELPIT, C. L., O. A.**

A
MADAME JEAN-FÉLIX GUYON

FOREWORD

The following "Study" offers a comprehensive and accurate picture of the state of the French stage five years after the signing of the Treaty of Versailles.

In many ways it will be seen that the war merely interrupted the natural evolution of theatrical events; one might even say that most of the present-day tendencies are mere developments of pre-war tendencies and must be traced as far back as 1886; in these cases effects of the war are of secondary importance. In other cases however, one has distinctly the feeling that the war started something new.

At the present moment no clearly defined tendency predominates; but the *possibilities* are many, and the following attempt to show exactly how things stood in 1924 will constitute in our opinion an important document for later students of the French stage.

The author of this study, Professor Delpit, took advantage of her sabbatical year to obtain in Paris much first-hand information which it was impossible to secure in America.

The first part gives a kind of chart of the Paris theaters, and reflects the efforts made by the impresarios to gauge the wishes of the public, or to direct public taste along new channels. The second part offers information on the leading authors and their plays.

Subjectivism—so dangerous in these matters—has been avoided by an ingenious scheme. Emphasis has been laid from beginning to end on the "scènes d'avant-garde"; some of the ventures may last, some will soon be forgotten. Thus, Professor Delpit while surveying the whole field, has especially dwelled on those authors whose plays have been approved by the subsidized theaters.

By sifting the vast amount of material submitted to them, the Théâtre Français and the Odéon afford a fairly reliable criterion of what the French public will approve. They exercise with regard to the stage an office comparable to that which the French Academy exercises with regard to attempted innovations in the vocabulary and efforts in the various fields of literature: their acceptance of a play,—like the award of a prize by the Academy,—places as it were upon the favored work a mark of official recognition.

The author has not deemed it advisable to add an index, but has provided instead a very full table of contents.

THE EDITOR.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE : LES THÉÂTRES

CHAPITRE I. LES THÉÂTRES RÉGULIERS.

1. Les Bouffes-Parisiens, le Palais-Royal, Marigny, Daunou, La Potinière, les Nouveautés, Albert Ier, Th. du Boulevard, Comédie Caumartin, les Capucines, Déjazet, les Folies-Dramatiques, Comœdia, la Scala, les Ternes, l'Etoile, l'Avenue.....	4
2. (a) Le Vaudeville, le Th. de Paris, le Gymnase, l'Athénée, la Renaissance, le Th. Michel, Edouard VII, les Mathurins, Femina.....	5
(b) Le Grand-Guignol, les Deux Masques.....	5
(c) La Porte Saint-Martin, le Nouvel Ambigu, le Th. Sarah Bernhardt, le Châtelet, le Th. Cora-Laparcerie, le Th. de la Madeleine.....	5
3. La Comédie Française et l'Odéon.....	6

CHAPITRE II. LES THÉÂTRES D'AVANT-GARDE.

I. Les Vétérans.

1. Le Théâtre Libre et le Théâtre Antoine.....	7
2. Le Cercle des Escholiers, le Théâtre d'Art et la Maison de l'Œuvre.....	14
3. Le Théâtre des Arts.....	17

II. Les Jeunes.

1. Le Vieux Colombier.....	19
2. L'Atelier.....	29
3. Les Théâtres Hébertot:	
[Le Théâtre des Champs-Élysées].....	35
(a) La Comédie des Champs-Élysées.....	37
(b) Le Studio des Champs-Élysées.....	41

CHAPITRE III. LES AUTRES SCÈNES À CÔTÉ.

La Chimère.....	43
45 Groupes d'Art Dramatique: le Canard Sauvage, la Grimage, les Pantins, le Th. d'Art, Athéna, etc.....	45
Scènes spéciales: La Petite Scène.....	47
Le Théâtre Esotérique.....	49
Le Théâtre du Petit Monde et le Théâtre Rose.....	49

Le Théâtre de Ver dure du Pré-Catelan.....	50
Le Théâtre Anglo-Américain.....	50

CHAPITRE IV. INFLUENCE DES THÉÂTRES D'AVANT-GARDE SUR LES THÉÂTRES OFFICIELS.

I. Sur l'Odéon.....	52
II. Sur la Comédie Française.....	57

DEUXIÈME PARTIE : LES AUTEURS ET LES ŒUVRES

CHAPITRE I. LES AUTEURS CONSACRÉS PAR LA COMÉDIE FRANÇAISE..... 59

I. Auteurs représentatifs du goût national.

1. AUTEURS GAIS: Courteline, Tristan Bernard, de Flers et Caillavet, Sacha Guitry.....	60
2. COMÉDIE SOCIALE LÉGÈRE: Pierre Wolff, Alfred Capus, Maurice Donnay.....	63
3. COMÉDIE SOCIALE SÉRIEUSE ET COMÉDIE DE CARACTÈRE: Jules Lemaitre, Henri Lavedan, Emile Fabre, Paul Hervieu, Brieux, Octave Mirbeau, Edmond Sée.....	64
4. COMÉDIE "BRUTALE": Henry Bataille, Henry Bernstein....	67
5. PIÈCES EN VERS: Anatole France, Edmond Rostand, Jean Richepin, Miguel Zamacoïs, Maurice Magre, André Rivoire, Alfred Poizat, Albert du Bois, André Dumas, Ferdinand Hérold, Jacques Brindejont-Offenbach, Jacques Richepin, Louis Gendreau et Guillot de Saix, Charles Péguy.....	68
II. Créateurs de nouveaux courants d'idées ou de nouvelles formes d'art.	

G. de Porto-Riche, François de Curel, Maeterlinck, Saint-Georges de Bouhélier, François Porché.....	73
---	----

III. Les auteurs étrangers.....	79
---------------------------------	----

CHAPITRE II. LES DIVERS COURANTS DRAMATIQUES..... 80

1. THÉÂTRE D'ACTION ET THÉÂTRE D'ÉPOUVANTE.	
(a) Henry Kistemæckers, Charles Méré, Pierre Frondaie.	80
(b) André de Lorde, Robert de Francheville, Jean de Sartène, Gaston Leroux.....	83
2. THÉÂTRE D'HISTOIRE ET DE LÉGENDE.	
(a) André Gide, Jean Schlumberger, Paul Fort.....	84
(b) Emile Roudié, Alexandre Arnoux, Jean Variot.....	85
3. THÉÂTRE SOCIAL.	
Anatole France, Jules Romains, Henri Ghéon, Georges Duhamel, Henry-Marx.....	86

4. THÉÂTRE RELIGIEUX.	
(a) Charles de Grandmougin, Rodolphe Darzens, Edmond Haraucourt, Edmond Rostand, Mæterlinck.....	89
(b) Paul Claudel, Henri Ghéon, Paul Demasy.....	90
(c) <i>Th. isolétrique</i> : Mme Berthe d'Yd, Herman Schilde, Guillot de Saix.....	93
5. THÉÂTRE PSYCHOLOGIQUE.	
(a) <i>Auteurs traditionalistes</i> : Pierre Bost, Edouard Bourdet, Henri Clerc, Jacques Copeau, Fernand Crommelynck, Paul Géraudy, Pierre Hamp, J.-P. Liautsu, Gabriel Marcel, Jacques Natanson, André Obey, Adolphe Orna, Martial Piéchaud, Paul Raynal, Jean Sarment, Edouard Schneider, Jean Schlumberger, Paul Vialar, Charles Vildrac.....	94
(b) <i>Retour au Cornélianisme</i> : Boussac de Saint-Marc, Philippe Fauré-Frémiet.....	103
(c) <i>L'inexprimé</i> : Denys Amiel, J.-J. Bernard;— <i>Le subconscient</i> : H.-R. Lenormand.....	104
6. THÉÂTRE DE POÉSIE ET DE FANTAISIE.	
(a) René Fauchois, Jacques Richepin, Alfred Mortier, Maurice Rostand.....	109
(b) Marcel Achard, Alexandre Arnoux, René Bruyez, Jarl Priel, Léon Régis & Francis de Veynes.....	111
7. THÉÂTRE COMIQUE ET THÉÂTRE BURLESQUE.	
(a) René Benjamin, Jules Romains, Henri Duvernois, René Fauchois, Émile Mazaud, Roger Martin du Gard, Bernard Zimmer, André Lang.....	113
(b) Alfred Jarry, Jean Cocteau, Fernand Crommelynck, Henry Soumagne.....	116
8. PIÈCES SUSCITÉES PAR LA GUERRE.	
(a) Pièces écrites pendant la guerre.....	119
(b) Pièces d'après-guerre.....	120
CONCLUSION	122
BIBLIOGRAPHIE	124

CHAPITRE I

Les Théâtres Réguliers

Une étude méthodique de l'état actuel des théâtres à Paris, très attrayante de loin, paraît dès qu'on l'aborde presque aussi effarante que le fameux labyrinthe d'où Thésée, tout héros qu'il fût, ne serait jamais sorti sans l'aide d'une femme subtile et amoureuse. Tout le long des boulevards, sans parler de maintes rues et avenues, des affiches invitent le passant qui, surtout s'il est étranger, peut se fourvoyer en des salles où le spectacle est médiocre ou méprisable. Comment savoir où aller chercher une heure de plaisir artistique?

Pour simplifier autant que possible l'étude qui, nous l'espérons, aidera à faire ce choix, commençons par quelques éliminations.

D'abord laissons de côté, bien entendu, les trop nombreux cafés-concerts, music-halls et autres lieux où les agences de voyage mènent leurs touristes, probablement parce qu'on n'a pas besoin de connaître la langue du pays pour y suivre le spectacle. Ces endroits, où ne va pas la bonne société, sont tenus par des mercantis pour l'usage spécial des rastaquouères, du monde de la fête et de certains étrangers trop contents de trouver à Paris les spectacles déshabillés qu'ils auraient honte de chercher dans les établissements similaires de leur propre pays. Joie secrète et scandale avoué de ces hôtes de passage, ils sont en dehors de l'art dramatique et pour que nul n'en ignore, les journaux, dans leur "Programme des Spectacles," ont soin de les séparer nettement des vrais théâtres.

Pour nous en tenir à ceux-ci, il y a actuellement 52 salles à Paris. Ce chiffre est basé: (1) sur l'*Almanach des Théâtres* de M. Augustin Aynard, publié en 1923 et qui comprend le répertoire de tous les théâtres de Paris de 1917 à 1922; (2) pour les années 1923 et 1924, sur l'étude de *Comœdia*, journal quotidien des théâtres.¹

¹ N'entrent dans ce chiffre que les théâtres ayant une scène à eux, ouverte pendant toute la saison théâtrale: ceux qui sont passés en revue dans les chapitres I & II, et, dans le chapitre III, le Théâtre Esotérique.

De ces 52 salles nous pouvons écarter six théâtres qui ne relèvent pas de l'art dramatique pur et, par conséquent, n'entrent pas dans le cadre de cette étude: l'Opéra, l'Opéra-Comique, la Galté-Lyrique, le Trianon Lyrique, Mogador² et l'Apollo.

Nous pouvons ignorer aussi le Trocadéro, devenu, sous l'impulsion de M. Firmin Gémier, le Théâtre National Populaire. Ainsi que son nom l'indique, son rôle est de faire connaître au peuple nos plus fameux chefs-d'œuvre dramatiques et musicaux. Il ne crée pas en général de pièces nouvelles. Sur 89 spectacles qu'il donna de novembre 1920, époque où M. Gémier en prit la direction, jusqu'en 1923, un seulement, *Huon de Bordeaux*, pièce héroïque de M. Emile Roudié, était une création.

Il reste encore 45 théâtres à classer et à définir.

Comœdia, en plus des renseignements qu'il fournit au jour le jour, a eu l'excellente idée d'instituer en juillet et août 1923 une enquête sur "le présent et l'avenir prochain du théâtre en France." Cette enquête, menée à coups d'interviews par M. Léopold-Lacour, est très précieuse en ce que non seulement elle fournit des détails inédits sur presque tous les principaux auteurs dramatiques, mais encore elle résume leurs ambitions, leurs espoirs et aussi leurs vues personnelles sur l'ensemble de la production dramatique du temps.

L'un des jeunes auteurs interviewés, M. Henri Clerc, que nous retrouverons dans la deuxième partie de cette étude, se plaignant de l'insuffisance numérique des scènes de bonne comédie, a groupé les diverses salles de Paris suivant les pièces qu'elles donnent.³

Il distingue:

(1) Les "théâtres élégants," dont il compte douze: le Vaudeville, le Théâtre de Paris, le Gymnase, les Variétés, la Renaissance, l'Athénée, le Théâtre Daunou, le Théâtre Michel, la Potinière, Edouard VII, Femina, les Nouveautés.

"Pour toutes ces scènes," dit-il, "qui recherchent une clientèle chic, il faut des pièces se passant dans de luxueux intérieurs où évolue un monde de riches oisifs qui, à tel acte au moins, doivent arborer le smoking, l'habit et la robe de soirée. L'orchestre ou, mieux, le jazz-band, est de rigueur au moment dramatique de l'action. Pour les protagonistes de ces comédies, les questions d'argent n'existent pas, à moins qu'il s'agisse de différences se chiffrant par millions sur les valeurs aurifères, ou de calottes phénoménales ramassées à la table de poker ou de

² Mogador a été fermé en 1923; on y a, depuis, établi un cinéma.

³ *Comœdia*, 23 août 1923.

"bac. . . . Evidemment, on peut écrire sur ce monde privilégié, mais spécial, des "pièces brillantes et, voire, empreintes d'humanité. Tout de même, on a vite fait "le tour des conflits qui peuvent agiter ces âmes dernier cri. Et à vouloir les dé-"peindre trop longtemps, on risque fort de se répéter. . . . Puis, n'y a-t-il pas "d'innombrables gens de Paris et d'ailleurs que les faits et gestes de ces héros du "volant, de la raquette ou du bateau n'intéressent plus du tout?"

(2) S'opposant à ces "théâtres élégants," M. H. Clerc voit les scènes que certains auteurs ont justement appelées des 'laboratoires': les scènes d'avant-garde qui ont "sauvé l'honneur du théâtre français au cours de ces dernières années" et où "de nouveaux "moyens d'expression s'expérimentent, qui trouvent ailleurs une "application pratique."

(3) Entre ces deux extrêmes, théâtres élégants et théâtres d'avant-garde, il ne voit que

"la Comédie Française, l'Odéon, la Porte Saint-Martin, l'Ambigu, le Théâtre "Sarah Bernhardt, le Théâtre Antoine et le Théâtre des Arts, c'est-à-dire, sauf les "deux derniers, des scènes à très grand cadre. Je laisse de côté le Palais-Royal, "voué au vaudeville par fondation, Marigny et les Bouffes, qui cultivent l'opérette "avec trop de succès pour y renoncer. Donc, en tout, sept théâtres possibles pour "la comédie que je qualifie de *bourgeoise* à défaut d'autre terme. Et encore, sur "ces sept théâtres, trois (Porte Saint-Martin, Ambigu, Th. Sarah Bernhardt) "sont-ils plutôt, par leur tradition et leur public, des théâtres de drame et de pièces "à mise en scène."

Ce groupement général, juste dans l'ensemble mais trop sommaire, peut servir de point de départ à une classification des théâtres de Paris, pourvu qu'on le corrobore et le complète par le répertoire de M. Augustin Aynard et par *Comœdia*, en s'aidant des "chroniques dramatiques" des revues et journaux qui tiennent au courant de la production des nouvelles pièces.

Ce que M. Henri Clerc appelle les "théâtres élégants" est généralement désigné sous le nom de THÉÂTRES DU BOULEVARD. Non qu'ils soient *tous* sur les boulevards, mais le plus grand nombre d'entre eux et les plus anciens les jalonnent en effet. Cette appellation est prise d'habitude par les critiques sérieux et le public lettré dans un sens péjoratif; tous ces théâtres sont englobés dans le même mépris par ceux que chagrine leur frivolité, leur mercantilisme, et qui y voient une cause de décadence pour notre art dramatique. Il faut pourtant distinguer entre eux. Les uns, qui ne songent qu'à la recette, donnent des pièces justement oubliées aussitôt qu'elles ont quitté l'affiche. Les autres,

plus soucieux de l'art, peuvent donner, et trop souvent, des pièces médiocres ou nulles, mais ils montent aussi des œuvres de réelle valeur, et nos meilleurs auteurs y sont joués.

(1) Les premiers sont au nombre de dix-sept.—Laissons de côté, avec M. Henri Clerc, les *Bouffes-Parisiens*, à peu près exclusivement voués à l'opérette. Il reste d'abord le *Palais-Royal* et *Marigny* qui, tout en cultivant beaucoup aussi l'opérette, y joignent souvent des vaudevilles⁴ et des revues, comme font également le théâtre *Daunou*, la *Potinière* et le théâtre des *Nouveautés*; puis, presque au même rang, mais admettant aussi des comédies légères un peu moins creuses que les vaudevilles ou des pièces d'aventures: le théâtre *Albert Ier*, le théâtre du *Boulevard* (ex-Eden), la *Comédie Caumartin*, les *Capucines*, le théâtre *Déjazet*, les *Folies-Dramatiques*, *Comœdia*, la *Scala* et les *Ternes*. Deux salles tout récemment ouvertes dans les Champs-Élysées: le théâtre de l'*Étoile* (1923) et le théâtre de l'*Avenue* (1924), semblent devoir se rattacher à ce groupe.

Parmi les fournisseurs les plus renommés de ces diverses scènes, citons MM. Armont et Gerbidon, Tristan Bernard, André Bira-beau, Coolus et Hennequin, Félix Gandera, Paul Gavault, co-directeur avec Jean Coquelin du *Nouvel-Ambigu* et de la *Porte Saint-Martin*, Régis Gignoux, Sacha Guitry, Max Maurey, directeur des *Variétés*, Yves Mirande, Gustave Quinson, Mouëzy-Eon, Fernand Nozière, Alfred Savoir, Pierre Véber, Pierre Wolff, et enfin Rip (de son vrai nom Georges Thenon), le roi des revuistes, dont la blague intarissable réjouit tout Paris.

Tels d'entre eux, comme Tristan Bernard, Fernand Nozière, Sacha Guitry, Rip, Alfred Savoir, sont joués aussi sur d'autres scènes plus relevées, voire, Tristan Bernard, Pierre Wolff et Sacha Guitry, à la *Comédie Française*. Et Alfred Savoir, qui depuis quelques années s'élève au-dessus de la foule des vaudevillistes, après une excursion dans le drame avec Fernand Nozière (v. p. 16), semble en train de se faire un nom qui pourrait bien résumer pour la postérité toute la verve comique et fantaisiste de notre époque, comme ceux de Meilhac et Halévy résument pour nous toute la folle gaîté du Second Empire.⁵

⁴ Ce mot est pris ici dans le sens *français moderne*: comédie légère uniquement basée sur l'intrigue ou le quiproquo.

⁵ Voir dans *l'Illustration* du 13 septembre 1924, p. 226, l'article de M. Robert de Beauplan intitulé "Le parisianisme d'Alfred Savoir."

(2) Les seconds théâtres "du boulevard" comportent trois sous-groupes:

a. Les salles qui, tout en méritant l'appellation d'"élégantes" dans le sens où l'entend M. Henri Clerc, mêlent à des pièces légères ou mondaines des œuvres de valeur. Ce sont: le *Vaudeville*, le *Théâtre de Paris* (ex-Th. Réjane), le *Gymnase*, l'*Athénée*, la *Renaissance*, le *Théâtre Michel*, le *Théâtre Edouard VII*, les *Mathurins* et *Femina*.

b. *Le Grand Guignol* et les *Deux Masques*. Ce dernier, de création récente, s'est formé à l'imitation de son aîné et enfermé dans les mêmes spécialités. D'abord celle des spectacles coupés: alternant de petites comédies et de petits drames d'un acte ou deux avec des pièces légères ou bouffonnes, au milieu du clinquant ils ont parfois la chance de rencontrer un bijou. Ensuite celle de l'épouvante, qui a fait au Grand Guignol une réputation presque mondiale grâce aux pièces de M. André de Lorde, "prince de la "Terreur." Le Grand Guignol, fondé en 1897 par Oscar Méténier et dont le répertoire comprend actuellement plus de 4000 pièces⁶, est venu porter son "frisson" à New York en septembre 1922; puis il a fait des tournées au Canada, dans l'Amérique du Sud, en Autriche, en Belgique, en Suisse, en Tchécoslovaquie et dans les provinces françaises. Déjà, en 1920, les Anglais l'avaient imité en transformant "The Little Theatre of London" en "Grand Guignol of England," qu'ils inaugurèrent par une traduction de *L'Horrible Expérience* d'André de Lorde.⁷

c. Le dernier sous-groupe est celui des salles qui, pour reprendre encore l'expression de M. Henri Clerc, "jouent surtout "des drames ou des pièces à mise en scène" ou à grand spectacle: la *Porte Saint-Martin*, le *Nouvel Ambigu*, le *Théâtre Sarah Bernhardt*, le *Châtelet*, le *Théâtre Cora-Laparcerie*. Si l'on en juge par son spectacle d'inauguration, le *Théâtre de la Madeleine*, ouvert en octobre 1924, appartiendra probablement à ce groupe: il a donné un drame à spectacle: *Manon, fille galante*, tiré par MM. Henri Bataille et Albert Flament du roman de l'abbé Prévost, avec musique de scène de M. Reynaldo Hahn.

Quelques-unes de ces scènes dites "du boulevard" sont des créations d'après-guerre: *Daunou*, *Les Deux Masques*, les *Nou-*

⁶ *Comadía*, 25 nov. 1924.

⁷ *The Bookman*, sept. 1922.

veautés, la Potinière, Comœdia, le Th. Cora-Laparcerie, le Th. de l'Étoile, le Th. de l'Avenue, le Th. de la Madeleine. La fondation des autres s'étend, en remontant, de 1914: Th. Albert 1er, à 1792: Vaudeville.

Sur celles du dernier des deux groupes passés en revue, les maîtres de notre théâtre contemporain sont joués à côté des auteurs "à succès" dont la postérité ne saura pas même le nom. Mais toutes ferment leurs portes aux auteurs qui n'apportent pas ou des formules éprouvées ou un nom connu.

Au-dessus de tous ces théâtres s'élèvent la *Comédie Française* ou *Théâtre Français*, fondée en 1680 sous les auspices de Louis XIV, et l'*Odéon*, fondé en 1805, qui sont nos théâtres "classiques" ou "nationaux," subventionnés par l'État. Nous verrons plus tard jusqu'à quel point ils sont affectés par la fièvre de renouveau des théâtres "d'avant-garde."

CHAPITRE II

Les Théâtres D'Avant-Garde

Il y a aujourd'hui un assez grand nombre de théâtres d'avant-garde, dont une dizaine de réelle importance. Leur âge les divise nettement en deux groupes: ceux qu'on peut appeler les vétérans, qui ont acquis leur droit à l'existence et sont maintenant au rang des théâtres réguliers: le *Théâtre Antoine*, la *Maison de l'Œuvre* et le *Théâtre des Arts*;—les jeunes, qui luttent encore pour se faire ou pour garder leur place au soleil: le *Vieux Colombier*, l'*Atelier*, la *Comédie des Champs-Élysées* et quelques autres.

I. LES VÉTÉRANS

1. *Le Théâtre Libre*, 1887-1896, et le *Théâtre Antoine*, 1897-

Pour beaucoup de gens, le mouvement de renouveau de l'art dramatique dont on parle tant depuis quelques années se résume dans les noms de Jacques Copeau et du Vieux Colombier. Il y a injustice et ingratitude à ignorer ainsi, implicitement, l'effort des prédécesseurs auxquels M. Copeau le premier se plaît à rendre hommage en toute occasion. Le Vieux Colombier est la continuation d'une très vieille tradition, celle qui pousse les hommes à aller "toujours plus outre" dans la voie du progrès, quitte à se tromper parfois et à devoir faire machine arrière. C'est l'histoire non seulement de l'art dramatique chez toutes les nations, depuis ses origines, mais celle de toutes les littératures comme de tous les arts.

En France, le mouvement actuel est le développement logique, la suite inévitable de la révolution accomplie vers la fin du XIX^e siècle par M. André Antoine. Et ce que ce mouvement a de curieux, c'est qu'il n'a pas été mené, comme il le fut en d'autres temps, par les auteurs dramatiques, mais par des acteurs dont quelques-uns seulement sont aussi des écrivains. Ainsi, il y a déjà près de trois siècles, le plus illustre de nos acteurs comme de nos auteurs promettait à la comédie un renouveau bien nécessaire lorsqu'il jouait à Paris cette farce géniale qui faisait crier à un spectateur: "Cou-
"rage, Molière! Voilà de la bonne comédie!"

Le même cri d'approbation s'éleva autour d'André Antoine lorsqu'on vit le travail accompli par ce Théâtre Libre qu'il avait fondé et d'où allait sortir le drame français contemporain.

Avant la venue d'Antoine, une seule formule était admise, celle de Scribe (1797-1861) qui pendant presque un demi-siècle, de 1815 à 1860, avait régné sur la scène et dont l'influence s'était prolongée bien au-delà de sa mort, jusque vers 1880. Scribe était le grand maître des pièces artificielles où les personnages, pantins aux mains de l'auteur, ne sont animés que d'une vie factice et passent docilement par toutes les péripéties destinées à faire une intrigue mouvementée, brillante, menée avec adresse et pleine de surprises savamment préparées; le mouvement n'est plus *dans* les personnages et leurs passions, il est *autour* d'eux, dans les événements arbitraires que l'auteur a combinés en vue d'amuser son public dont il s'ingénie à flatter les goûts, les caprices, les opinions. Sauf Musset, qui jamais ne se soumit à aucune règle, et Vigny dans son *Chatterton*, tous les dramaturges du XIX^e siècle adoptèrent la formule imposée par le succès de Scribe. Comme l'a remarqué M. Adolphe Thalasso: "Jusqu'à Scribe, le théâtre français avait *connu le mouvement par la vie*; avec Scribe il connut *la vie par le mouvement*, et ce mouvement fut si endiablé qu'il fit illusion."⁸

Les rares auteurs qui voulurent s'aviser d'être eux-mêmes et de ramener le théâtre à la vérité et à la vie réelle: les Goncourt avec *Henriette Maréchal* (Comédie Française, 1865), Alphonse Daudet avec son admirable *Arlésienne* (Vaudeville, 1872), Zola avec *Thérèse Raquin*, étaient sifflés par le public ou tombaient sous les coups de la critique dont le grand pontife, Francisque Sarcey (1827-1898), "élevé au biberon de Scribe, nourri de Scribe, imbu *"de Scribe,"* condamnait sans appel par ces simples mots: "Ce *"n'est pas du théâtre"* tout ce qui n'était pas du bon scribisme.

Plus acharné que Zola et Alphonse Daudet, qui étaient avant tout des romanciers, Henri Becque (1837-1899) avait tenté de sortir l'art dramatique de l'ornière de Scribe; dédaignant le *"métier,"* il n'avait voulu faire que l'étude des caractères et des passions, il n'avait visé qu'à la vie et à la vérité. Mais ses meilleures pièces: *Michel Pauver* (Porte Saint-Martin, 1870), *Les Corbeaux* (Comédie Française, 1882), *La Parisienne* (Renaissance, 1885), tombèrent après quelques représentations.

⁸ A. Thalasso, *Le Théâtre Libre*.

Pourtant ce même public qui ne pouvait pas supporter les pièces de Becque se nourrissait des romans de Zola, des Goncourt et des autres naturalistes et acceptait, en dehors du théâtre, la littérature "expérimentale." Il fallut quelque temps pour que cette éducation par le roman portât ses fruits; mais cela vint: en dépit des critiques, on se lassa des pièces "accommodées suivant la recette prescrite" et on commença à désirer plus de vie, de vérité et de puissance dans l'œuvre dramatique. En 1886, deux théâtres enregistraient un long succès avec des "pièces où il n'y avait pas de pièce," mais dont le comique découlait des caractères et non des situations: *Un Conseil Judiciaire*, de Jules Moinaux et Alexandre Bisson, au Vaudeville, et *Tailleur pour Dames*, débuts de Georges Feydeau au théâtre, à la Renaissance. Le public pouvait donc consentir à une nouvelle formule.

C'est à ce moment qu'André Antoine entra en scène.

Né à Limoges en 1858, amené à Paris à 8 ans, il n'avait pu pousser ses études au-delà des classes primaires, car, la famille étant sans fortune, il avait dû, avant même ses treize ans, chercher une place. Déjà il rêvait de théâtre, et dans les moments libres que lui laissait son travail de petit employé d'abord chez un agent d'affaires, puis au *Bottin*, puis à la Librairie Hachette, enfin à la Compagnie du Gaz, il apprenait les rôles du répertoire dans l'espoir de se présenter un jour au Conservatoire, et dévorait les œuvres de Zola, roman ou critique, à mesure qu'elles paraissaient. Zola fut son grand maître. Ces joies littéraires furent interrompues par le service militaire, qu'il alla faire en Tunisie. Rentré à Paris et à la Compagnie du Gaz au bout de quatre ans, il se remit à piocher les rôles du répertoire. Peine perdue! le Conservatoire le refusa. Il continua pourtant à étudier les rôles, et réussit à se faire admettre au "Cercle Gaulois," dont les membres donnaient des représentations dramatiques à Montmartre dans la salle de l'Élysée des Beaux-Arts, "grande comme un mouchoir de poche" et aujourd'hui disparue.

Aussitôt membre du Cercle, Antoine, mortifié de n'y jouer que des pièces qu'on joue partout, veut se lancer dans l'inédit en dépit des statuts qui l'interdisent. Il persuade les camarades, bouscule le président, M. Krauss, à qui il "fait l'effet d'un énergumène," révolutionne tout et réussit à composer un programme de trois pièces inédites: un acte de Duranty: *Mademoiselle Pomme*, un acte de Jules Vidal: *La Cocarde*, et *Jacques Damour*, un acte tiré

par Léon Hennique de la nouvelle de Zola, que l'Odéon venait de refuser. Grâce à Jules Vidal, Antoine trouva dans le "Cercle de la Butte" des artistes pour interpréter ces trois pièces. Il se réserva, naturellement, le premier rôle dans *Jacques Damour*. Mais comme l'argent manquait et qu'il n'était payé, à la Compagnie du Gaz, qu'à la fin du mois, il fallut attendre jusque-là pour donner la représentation. Elle eut lieu enfin, le 30 mars 1887, dans la salle du Cercle Gaulois, dont il avait tenu à payer la location au président puisqu'il lui imposait de l'inédit.

La soirée menaçait d'être un désastre, tant les deux premières pièces avaient glacé même la bienveillance des amis; mais *Jacques Damour*, magnifiquement enlevé par Antoine et ses partenaires, la changea en triomphe. Le lendemain, les amis publièrent dans quelques grands journaux de Paris des articles très louangeurs qui firent sensation. De nouvelles pièces furent offertes. Le 30 mai, Antoine donnait un second spectacle: *En Famille*, d'Oscar Méténier, et *La Nuit Bergamasque* d'Émile Bergerat. Cette fois, le succès fut étourdissant. Le tout-Paris des "premières," qui s'était rendu dans cette salle déjà baptisée Théâtre Libre par la troupe d'Antoine, reconnut que quelque chose de nouveau était né ce soir-là.

Antoine, bien que sans ressources et déjà endetté par ses deux premières représentations, donna sa démission à la Compagnie du Gaz pour se consacrer entièrement à son œuvre. Il fit appel aux auteurs et chercha des abonnés "gens du monde et amateurs de "spectacles." Les auteurs répondirent en nombre; les abonnés vinrent plus lentement. Il loua tout de même, au 96 de la rue Blanche, un local où, le 12 octobre 1887, il donna son troisième spectacle: *Sœur Philomèle*, pièce en 2 actes, en prose, tirée par André Bly et Jules Vidal du roman des Goncourt, et *L'Évasion*, drame en un acte, en prose, de Villiers de l'Isle-Adam. Ce soir-là il n'y avait encore que 35 abonnés, mais "le Théâtre Libre régulier"—tout en n'étant qu'une scène irrégulière—était fondé."⁹

Cet homme qui, en moins de six mois et presque sans un sou vaillant, avait fondé son théâtre, "en moins de six ans fit table rase du théâtre conventionnel." Grâce à lui, le théâtre redevint "l'image de la vie." Il le devint d'abord par les pièces, qui dès lors se dépouillèrent de leurs artificialités, de leur machinisme drama-

⁹ A. Thalasso, *Le Théâtre Libre*.

tique et se chargèrent de vérité humaine, et aussi par le jeu des acteurs.

Ceux-ci, formés par Antoine, montrèrent un naturel auquel on n'était pas habitué, qu'ils poussaient jusqu'à oser jouer en tournant le dos au public. Antoine avait emprunté cette innovation à la troupe du grand-duc de Saxe-Meiningen, qu'il avait vue au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, où elle était de passage en juillet 1888. Cette troupe jouait presque toutes les scènes principales "au troisième plan, les comparses tournant le dos et fixant "les acteurs principaux au fond de la scène."¹⁰

Dans la lettre qu'il écrivit à ce sujet à Francisque Sarcey, Antoine dit quelle découverte fut pour lui cette troupe allemande des *Meiningen* et les précieuses leçons qu'il en tira sur le jeu des foules au théâtre. Jusque-là il avait été "embêté," assure-t-il, de ce que jamais les figurants ne lui avaient donné "la sensation de la "multitude," d'une multitude "non immobile et paralysée," mais "vivante, grouillante, où chaque individu joue et mime un personnage spécial."¹¹ L'observation du jeu des *Meiningen* lui livra le secret qu'il cherchait, et lorsqu'il monta *Les Tisserands* on fut stupéfait de voir cette *vie de la foule* pour la première fois réalisée sur une scène française.

Antoine s'appliqua ensuite à transformer la mise en scène. Depuis près d'un demi-siècle on s'était habitué à contempler le même décor conventionnel et neutre, qui pouvait servir au drame aussi bien qu'à la comédie ou au vaudeville. Il voulut une scène variant avec les pièces et qui fût une copie minutieuse de la réalité: décors, costumes, accessoires devinrent, dit M. Thalasso, "d'une vérité flagrante," créant du coup "l'atmosphère, l'ambiance et le "milieu."¹²

Un mouvement analogue se dessinait vers le même temps à l'étranger, où les metteurs en scène commençaient à saccager les vieilles routines: Stanislavsky en Russie, Edward Gordon Craig en Angleterre, Max Reinhardt en Allemagne cherchaient une mise en scène vraiment réaliste. Il est probable qu'Antoine ne connut pas leurs efforts à ce moment; il ne mentionne aucun d'eux dans

¹⁰ Lettre à Francisque Sarcey, citée par Antoine dans "*Mes Souvenirs*" sur le *Théâtre Libre*, p. 108 à 113. Elle est citée aussi par M. Thalasso dans *Le Théâtre Libre*, p. 164.

¹¹ A. Thalasso, *Le Th. Libre*, p. 73.

¹² A. Thalasso. *Le Th. Libre*, p. 68.

ses "*Souvenirs*," et la chronologie semble indiquer que son initiative précéda les leurs.¹²

A cet admirable effort d'Antoine nous devons, on ne saurait trop le répéter, tout notre théâtre contemporain. De jeunes auteurs que jamais les théâtres du boulevard ni les théâtres officiels n'auraient joués parce qu'ils apportaient des œuvres trop différentes de ce qu'on était alors convenu d'appeler des *pièces*, grâce au Théâtre Libre purent se faire connaître, s'imposer, enfin gagner les grandes salles. Lorsqu'il monta *La Chance de Françoise* de M. Georges de Porto-Riche (1888), *Ménages d'Artistes* de M. Brieux (1890), *Lidoire* (1891) puis *Boubouroche* (1893) de M. Courteline, *L'Envers d'une Sainte* et *Les Fossiles* de M. François de Curel (1892) et *Blanchette* de M. Brieux (1892), Antoine lançait de futurs maîtres du drame français.—Lorsqu'en même temps il donnait *La Puissance des Ténèbres* de Tolstoï (1888), *Le Pain d'Autrui* de Tourgueneff (1890), *Les Revenants* (1890) et *Le Canard Sauvage* (1891) d'Ibsen, *Les Tisserands* et *L'Assomption de Hannelle Mattern* (1893) de Gerhart Hauptmann, *Une Faillite* de Bjornsterne Bjornson (1893), il ouvrait aux Français des perspectives intellectuelles jusque-là insoupçonnées d'eux. L'esprit français a donc une grande dette envers Antoine.

Son amour de la vérité et de la vie le poussèrent à accepter toute œuvre où elles éclataient, l'œuvre fût-elle en désaccord absolu avec les principes naturalistes qu'il avait faits siens. C'est ainsi qu'il alla chercher à l'étranger des pièces où le réalisme, au lieu d'être cru et sordide comme celui de Zola et de ses disciples, était, suivant le mot de M. Lanson, "tout gonflé de pensée et de "poésie, tout imprégné de symbolisme"; c'est ainsi qu'il joua des pièces mystiques, comme *L'Amante du Christ* de M. Rodolphe Darzens (1888) et des pièces poétiques, comme *La Nuit Bergamasque* d'Émile Bergerat ou *Le Baiser*, de Théodore de Banville (1887).

Mais toutes ses préférences étaient pour le naturalisme. Peu à peu, lui qui avait tué les vieilles formules, il devenait l'esclave d'une autre formule au moment même où de celle-ci la France se détournait. Trop longtemps sevrée d'idéalisme, la France en ré-

¹² Stanislavsky, Meyerkholt et Dantchenko fondèrent le *Théâtre d'Art de Moscou* en 1898.—Max Reinhardt fonda le *Kleines Theater* en 1901 et *Das Deutsche Theater* en 1905.—Les recherches de E. G. Craig ont commencé vers 1895, d'après M. Jacques Rouché: *L'Art Théâtral Moderne* (Paris, 1910).

clamait, et l'accueil triomphal qu'elle allait bientôt faire (en 1897) au *Cyrano* de Rostand devait montrer combien elle était assoiffée de poésie et d'idéal.

Antoine ne s'en rendit pas compte. Abandonnant peu à peu les pièces mystiques ou poétiques, assez nombreuses au début, il finit par ne plus donner que ce que M. Henri Bauër a dénommé "la pièce mufle," brutale, terre à terre, sans poésie, sans idéal, sans beauté, et qui constitua le "genre Théâtre Libre." Les abonnés s'en fatiguèrent et le lâchèrent. Ses meilleurs acteurs lui étaient enlevés par les théâtres du boulevard, car, ne jouant que deux fois par mois dans une petite salle, il ne pouvait leur payer de gros cachets . . . Il abandonna la partie. Mais c'était pour la reprendre bientôt en de meilleures conditions. Le 27 avril 1896, le Théâtre Libre disparaissait.

Le 30 septembre 1897, dans la salle des Menus-Plaisirs s'ouvrait le Théâtre Antoine: le phénix renaissait de ses cendres après avoir bien donné à Paris "le temps de constater le vide qu'il avait "laissé." *Blanchette* et *Boubouroche* faisaient les frais du spectacle d'ouverture de la nouvelle salle qui devait, suivant l'expression de M. Thalasso, "réaliser les ambitions les plus légitimes et le plus "hautement artistiques."

En 1906 Antoine, appelé à la direction de l'Odéon, confia sa scène à l'un des acteurs de la première troupe qu'il avait formée pour le Théâtre Libre, M. Firmin Gémier.¹⁴ Il la laissait en pleine prospérité, élevée au rang des salles régulières.

Déjà avant de la quitter, Antoine, instruit par l'expérience, s'était heureusement dégagé de la formule étroite et aujourd'hui démodée qui amena la ruine du Théâtre Libre. Un goût très éclectique préside au choix des pièces du Théâtre Antoine. Il accueille les œuvres de poètes et les drames d'idées avec autant d'empressement que les pièces réalistes; pourvu qu'une vie puissante les anime, peu importe la forme que leur donne la fantaisie ou le génie de l'auteur.

Depuis 1917 il a créé: *Les Butors et la Finette*, en vers, de François Porché; *La Captive*, de Charles Méré; *Le Dieu d'Argile*, d'Édouard Schneider; *L'Homme aux dix Femmes*, en vers, de Miguel Zamacoïs; *L'Heure du Berger*, d'Édouard Bourdet; *L'In-*

¹⁴ Nous retrouverons M. Gémier et son passage au Th. Antoine quand nous parlerons de la carrière de cet artiste, p. 52 et suivantes.

soumise, de Pierre Frondaie; *Locus-Solus* de Raymond Roussel, et une dizaine d'autres œuvres moins importantes.

Il a repris parmi les œuvres étrangères: de Shakespeare *Le Marchand de Venise* et *Antoine et Cléopâtre*, adaptés par Lucien Népoty; *La Mégère apprivoisée*, adaptée par Georges de la Fouchardière;—de Jose Feliu y Codina: *Aux Jardins de Murcie* et *La Dolorès*;—de J. M. Barrie: *L'Admirable Chrichton*;—de Hartley Mannors: *Peg de mon Cœur*.

Enfin il a donné des dramatisations de quelques romans célèbres: *Kanigsmark* de Pierre Benoit, adapté par Benno Vigny, et *La Bataille* de Claude Farrère, adaptée par Pierre Frondaie.— Sans préjudice des comédies légères dont, de temps à autre, il émaille ses programmes.

2. *Le Cercle des Escholiers*, 1886- ;
Le Théâtre d'Art, 1890-1893;
La Maison de l'Œuvre, 1893- .

En même temps que le Théâtre Libre, d'autres scènes à côté s'étaient ouvertes, qui eurent une influence moins décisive sur les destinées du drame, mais dont l'action pourtant fut grande et précieuse. Avides, elles aussi, d'affranchissement et de nouveauté, elles travaillèrent d'abord parallèlement au Théâtre Libre. Mais quand Antoine, après avoir brisé les vieilles entraves, s'en forgea de nouvelles, ces jeunes scènes, qui gardaient leur belle liberté d'allure et voulaient avant tout faire de l'art, se trouvèrent élevées contre lui, refuges de l'idéalisme qu'il bannissait du Théâtre Libre. Ce sont le Cercle des Escholiers, le Théâtre d'Art et la Maison de l'Œuvre, dont on ne peut guère séparer l'histoire en leurs débuts.

Des lycéens de Cordorcet, élèves de M. Faguet, s'étaient groupés en 1886 en une société littéraire qu'ils avaient appelée *le Cercle des Escholiers*. Comme tous les jeunes gens, ils faisaient bel accueil aux nouveautés, et la nouveauté de l'année était le symbolisme, encore timide en ses manifestations en face du naturalisme triomphant. Georges Bourdon et Lugné-Poe, alors âgés de 17 ans, étaient les chefs de l'association dont, bien entendu, la grande ambition était de monter des pièces. Ils y réussirent et donnèrent leur première représentation le 30 mars 1887, c'est-à-dire le soir même du premier spectacle d'Antoine.

Au sortir du lycée, Lugné-Poe entra au Conservatoire, où il obtint un second prix; mais il refusa de suivre les routes battues et réussit à se faire engager par Antoine comme régisseur. Pas pour longtemps! Poussé par le démon de l'indépendance, il quitta le Théâtre Libre et se partagea entre le Cercle des Escholiers, qui se montrait viable, et le *Théâtre d'Art*, récemment fondé (en 1890) par ce jeune Rémois, Paul Fort, qui devait être un jour "le Prince "des Poètes."

Les entreprenants directeurs se tournèrent naturellement vers les auteurs les plus différents de ceux que jouaient les scènes régulières: étrangers dont la poésie et le symbolisme apportait une note si nouvelle, Français dont les œuvres dramatiques étaient dédaignées ou méconnues.

Avec Paul Fort, Lugné-Poe monta *Les Cenci* de Shelley, *La tragique Histoire du Docteur Faust* de Marlowe; il révéla à la France le grand poète belge Mæterlinck en montant *L'Intruse*, *Les Aveugles*, puis *Pelléas et Mélisande*; il joua *Les Uns et les Autres* de Paul Verlaine, dont on n'avait encore admiré que le génie lyrique; *La Voix du Sang* et *La Mort* de Madame Rachilde; *Théodat* de Rémy de Gourmont.

Avec le Cercle des Escholiers, il monta *La Dame de la Mer*, d'Henrik Ibsen.

En 1893, les routes des jeunes fondateurs bifurquèrent. Paul Fort renonça à sa tentative de Théâtre d'Art pour s'adonner à la poésie. Le Cercle des Escholiers continua son existence de scène à côté. Il est resté une compagnie vagabonde, présidée aujourd'hui par M. Auguste Rondel, et qui emprunte à tour de rôle les diverses salles du boulevard pour monter les pièces qui l'intéressent. Lugné-Poe l'abandonna pour fonder, dans la salle des Bouffes-du-Nord, un nouveau théâtre auquel il donna le nom de *Maison de l'Œuvre*.

Son premier spectacle (octobre 1893) indiquait la volonté du jeune artiste de continuer à révéler à la France les auteurs étrangers: il donna *Rosmersholm*, pièce d'Ibsen non encore jouée par Antoine.

Fidèle à cet esprit, la Maison de l'Œuvre, que dirige toujours M. Lugné-Poe, s'est faite le champion du cosmopolitisme dramatique. Jusqu'à l'installation des Théâtres Hébertot (1913), elle a été, de toutes les scènes de Paris, celle qui faisait la plus large place aux étrangers.

Bien qu'Antoine eût déjà ouvert le chemin, Lugné-Poe eut du mal à imposer en France le théâtre d'Ibsen. Un groupe restreint le prônait, plus peut-être par snobisme que par conviction. Le public était plutôt réfractaire; il trouvait avec Francisque Sarcey que l'auteur norvégien était "moins clair que les vaudevillistes," et Sarcey faisait tous ses efforts pour écraser l'intrus.

Mais Lugné-Poe s'obstina. Il donna successivement, de 1893 à 1919: *L'Ennemi du Peuple*, *Hedda Gabler*, *Jean-Gabriel Borkman*, *Solness le Constructeur*, *La Maison de Poupée*, *Peer Gynt* avec la musique de Grieg, *Les Soutiens de la Société*, *Le Petit Eyolf*, *Brand*, *La Comédie de l'Amour*.—Il présenta d'autres chefs-d'œuvre scandinaves: *Les Créanciers*, *La Danse de Mort*, *Père*, de Strindberg;—*Au-dessus des Forces Humaines*, de B. Bjornson;—des pièces allemandes: *La Cloche Engloutie* de G. Hauptmann;—*Les derniers Masques*, de Schnitzler;—*Elektra*, d'Hoffmansthal;—des pièces russes: *Les Bas-Fonds*, de Gorki;—*La Danse des Fous*, de Birinski;—des pièces de l'Inde: *Le Chariot de Terre Cuite*, adapté par Barucaud;—*L'Anneau de Sakountala*, adapté par Ferdinand Hérold;—des pièces chinoises: *La Fleur Coupée*; des pièces irlandaises: *Le Baladin du Monde Occidental*, de J. M. Synge;—des pièces anglaises: *Madame la Marquise*, d'Alfred Sutro; "et il eut le "courage," dit M. Nozière, à qui cette liste est empruntée, "de nous "offrir la *Tragédie Florentine* d'Oscar Wilde et sa *Salomé*, qui, "depuis, eut une réputation universelle."—Enfin, il joua des pièces catalanes: *Les Vieux*, d'Ignasi Iglesias, qu'adapta Rameil, et des pièces italiennes, "car c'est Lugné-Poe qui monta ces chefs-d'œuvre "de Gabriel d'Annunzio: *Gioconda* et *La Fille de Jorio*."¹⁵

Depuis 1919, date où cette liste fut dressée, l'Œuvre a ajouté à son répertoire de pièces étrangères: *Le Dilemme du Docteur* de Bernard Shaw;—*Le Retour d'Ivering* de Madame Rosa Holt;—*Le Lasso* de M. Batty Weber;—*La Dame Allègre*, du jeune auteur catalan G. Puig y Ferreter (1923);—*Le Feu à l'Opéra* de Georg Kaiser (1924); et une adaptation de la *Sonate à Kreutzer* de Tolstoï, par MM. Fernand Nozière et Alfred Savoir, qui, au dire de M. Gabriel Boissy, dépasse en art l'original:

"N'empruntant à Tolstoï qu'une partie de la substance de son roman—et la "partie la plus générale, débarrassée de la partie théorique, évangélique et parfois "maladive—, ne lui empruntant encore que l'apparence des personnages et l'idée

¹⁵ *Le Théâtre*, no. 380, nov. 1919, art. de F. Nozière sur l'Œuvre.

“de quelques scènes, ils ont recomposé avec ces éléments une autre œuvre, une œuvre d’une nature toute différente, au thème élargi, moins spécifiquement russe “et plus universellement humaine.” (*Comédia*, 19 mai 1924).

Lugné-Poe n’a pas pour cela complètement négligé les auteurs français ou de langue française. Après avoir aidé, comme nous l’avons vu, à monter *l’Intruse* et *Pelléas* au Théâtre d’Art, il a créé à l’Œuvre Intérieur et plus tard *Monna Vanna*, les deux chefs-d’œuvre de Mæterlinck que la Comédie Française devait reprendre. C’est lui aussi qui a créé *Le Clottre* de Verhaeren, également repris ensuite par la Comédie Française, et son *Philippe II*;—le *Polyphème* d’Albert Samain, qui appartient aujourd’hui à la Comédie Française. Lui enfin qui a monté les deux premières œuvres d’Henry Bataille: *La Belle-au-Bois-Dormant*, féerie qu’il écrivit en 1894 avec Robert d’Humières, et *Ton Sang* (1894);—l’*Ubu Roi* d’Alfred Jarry;—des drames de Romain Rolland;—*Le Roi Candale* d’André Gide;—*Le Baptême* de Fernand Nozière et son adaptation des *Oiseaux* d’Aristophane . . . et combien d’autres!

Si, pour les nombreuses pièces modernes qu’il a créées, il ne s’est pas toujours montré assez exigeant sur la qualité, il a en revanche découvert et serti des joyaux de prix: la merveilleuse *Annonce faite à Marie* de Paul Claudel (1912) et son *Otage* (1914, repris en 1923), et *La Brebis Égarée* de Francis Jammes (1911).

Parmi les jeunes, on doit le remercier d’avoir révélé Jean Sarment en montant sa *Couronne de Carton* en 1920 et son admirable *Pêcheur d’Ombres* en 1921, et Émile Mazaud avec son *Dardamelle* en 1922; mais il est juste de dire que cette dernière pièce attendait son tour au Vieux Colombier quand Lugné-Poe coupa l’herbe sous le pied à Jacques Copeau en offrant à l’auteur de la monter tout de suite. Il a fait connaître aussi Fernand Crommelynck avec son *Cocu Magnifique* (1920);—Jacques Natanson: *L’Age Heureux* (1922) et *L’Enfant Truqué* (1922);—Adolphe Orna avec *La Dette de Schmil* (1922), et *L’Egoïste* (1924);—Marcel Achard: *La Messe est dite* (1923);—le Belge Henry Soumagne: *L’Autre Messie* (1923).—Il a monté en 1923 un acte de Mæterlinck: *Berniquel*, amusante pochade aussi éloignée que possible des premiers drames de l’auteur, et un acte très drôle aussi de MM. Pierre Mille et Jacques Loria: *Le Cadi et le Cocu*.

3. *Le Théâtre des Arts*

Fondé en 1906 par M. Robert d’Humières dans le but aussi de libérer l’art dramatique de la tyrannie des directeurs et de la

routine des spectateurs, le Théâtre des Arts, après avoir passé sous plusieurs directeurs, est aujourd'hui aux mains de M. Rodolphe Darzens, poète et auteur dramatique. M. Darzens avait débuté au Théâtre Libre par un mystère en un acte et en vers: *L'Amante du Christ* (1888) qui était, au dire de M. A. Thalasso, "la première pièce religieuse de l'époque rattachant le théâtre "contemporain aux mystères du moyen âge." M. Darzens a été également un des révélateurs d'Ibsen en France: c'est sa belle traduction des *Revenants* qui, jouée au Théâtre Libre, fit connaître cet auteur à Paris.

M. Darzens a mis en 1918 le Théâtre des Arts à la disposition d'une association originale et bien moderne: une "Société Coopérative d'Auteurs Dramatiques" fondée sur l'initiative de M. Adolphe Aderer "pour lutter contre les obstacles que le despotisme des uns ou le dédain des autres accumulent" sur la route des écrivains épris de leur art et qui veulent rester eux-mêmes. "Les adhérents s'associent pour faire connaître leurs œuvres, de même que des ouvriers ou des paysans se groupent pour offrir "le résultat de leur travail à celui qui veut bien l'apprécier."¹⁶

MM. Mathias Morhardt et Lucien Descaves partagèrent avec M. Aderer les soucis de la fondation. Le premier rédigea les statuts; les autres cherchèrent une salle—et un président "capable "de tenir haut et ferme le drapeau dans la bataille, et de les mener "à la victoire." M. F. de Curel, jugé seul digne d'une telle mission, l'accepta. M. Rodolphe Darzens s'inscrivit au nombre des membres et offrit de représenter à son théâtre les œuvres des coopérateurs. Ainsi la société se forma, composée au début de MM. François de Curel, Président d'honneur, Abel Hermant, Paul Claudel, Rodolphe Darzens, Lucien Descaves, Armand Ephraïm, Edmond Fleg, Marcel Girette, H.-R. Lenormand, Mathias Morhardt, Alfred Mortier, Fernand Nozière, Charles Oulmont, François Porché, Maurice Pottecher, Jules Romains, Saint-Georges de Bouhélier, Fernand Vandérem, Adolphe Aderer. Elle se présenta au public au mois de novembre 1919.

L'ordre des spectacles étant réglé par le sort, la première pièce représentée fut, le 8 novembre 1919, une comédie en 4 actes de Marcel Girette: *Le Moyen Dangereux*.—Trois semaines plus tard, "la Société Coopérative donnait son second spectacle, qui obtint

¹⁶ A. Aderer: *Le Théâtre*, no. 382, 1920: "Le Théâtre des Arts."

“un vif succès.” C’était une courte “parade” de Mathias Morhardt: *La Comédie des Objets perdus*, puis l’étrange et émouvante pièce de H.-R. Lenormand: *Le Temps est un Songe*, et un acte de Fernand Nozière: *Le Tour du Cadran*, “plein d’ironie, d’esprit et “de bonne humeur.”—Le troisième spectacle, avec *L’Ame en Folie* de François de Curel, fut un triomphe.

Et le Théâtre des Arts continua ses créations, dont les plus notables sont: *Les Ratés* (1920), de H.-R. Lenormand;—*Les Esclaves* (1920), de St. Georges de Bouhéliér;—*La Maison du Bon Dieu* (1920) d’Edmond Fleg;—*La Comédie du Génie* (1921) et *Terre Inhumaine* (1922) de F. de Curel;—*La Fille perdue* de Claude Anet (1923), qui fut très maltraitée par la critique;—*L’Ingrate*, comédie en prose de Maurice Magre;—*L’Epreuve du Bonheur* de Henri Clerc;—*La Rivale de l’Homme*, d’Armand Thibaut (1924);—de jolies comédies de MM. Nozière, Lucien Descaves, J. F. Fonson et Jean Kolb, Maurice Dekobra, André Lang;—quelques pièces étrangères: *Les Droits du Père* de Wiers-Jansenn;—*L’Eveil du Fauve*, traduction par Jacques Natanson du *Tiger, tiger* . . . d’Edouard Knoblock.

Les spectacles montés par M. Rodolphe Darzens sont, ainsi que le remarque M. Raymond Cogniat,¹⁷ susceptibles de plaire à tous les publics. Non qu’ils soient inférieurs! *Terre Inhumaine*, qui enleva le public et dépassa deux cents représentations, fut saluée par la critique comme un chef-d’œuvre et reste la meilleure production de l’année 1923. Mais M. Darzens, très fin lettré, est aussi très éclectique, et comme il n’a aucune intention révolutionnaire, il ne se croit obligé à aucune intransigeance.

II. LES JEUNES

En 1913 apparut l’aîné de ces théâtres d’avant-garde de la nouvelle génération qui allaient déclarer la guerre non plus à une *formule dramatique*, mais à l’organisation même du théâtre, à la puissante corporation des scènes régulières, à ce qu’ils appellent avec un mépris souverain le “commercialisme” du théâtre. Les autres les considèrent comme des parents pauvres et ambitieux qui se consolent de leur gueuserie en affectant pour leurs cousins riches un insolent dédain. Ils ne sont pas plus insolents que ne le furent jadis les fondateurs du Théâtre Libre, de l’Œuvre, du Thé-

¹⁷ *Comœdia*, 15 août 1923.

âtre des Arts; pas plus que ne le sont tous ceux que tourmente un haut idéal, qui ne peuvent se satisfaire de réalisations médiocres parce que leur rêve est plus beau, et sans qui toute forme d'art piétinerait à jamais dans les vieilles ornières. Comme Antoine il y a trente-cinq ans, MM. Jacques Copeau et Charles Dullin sont aujourd'hui les pionniers du renouvellement de l'art dramatique.

1. *Le Vieux Colombier*, 1913-

Le fondateur du Vieux Colombier, M. Jacques Copeau, est né à Paris en 1879. Il n'attendit pas d'avoir fini ses études au Lycée Condorcet pour commencer à écrire des comédies, et il continua cette plaisante occupation tout en suivant des cours en Sorbonne jusqu'en 1898. Un voyage au Danemark, un séjour dans les Ardennes où il dirigea, après la mort de son père, une usine métallurgique, quatre ans de travail comme employé à la Galerie Georges Petit et un nouveau voyage, en Russie et en Espagne, enrichirent l'expérience du jeune homme qui, pendant tout ce temps, collaborait à diverses publications d'art et de littérature. En 1908, il fondait avec MM. André Gide, Jean Schlumberger, André Ruyters, Michel Arnauld et Henri Ghéon, la *Nouvelle Revue Française*, qu'il dirigea jusqu'en 1913 et où il publia des notes, essais et critiques sur le théâtre et le roman. Sa place était enviable dans la phalange des jeunes écrivains et poètes qui, depuis, ont conquis la notoriété. Mais un sentiment puissant allait l'y faire renoncer pour se consacrer à une tâche difficile: la rénovation de l'art dramatique,—et cette tâche devait lui apporter, juste compensation, le renom qu'il pensait sacrifier en abandonnant les lettres.

1913 fut pour lui l'année décisive: il fit jouer au Théâtre des Arts, alors sous la direction de M. Jacques Rouché, un drame en 5 actes qu'avec la collaboration de M. Jean Croué il avait tiré des *Frères Karamazov* de Dostoïevsky, et il fonda le Vieux Colombier. Il a tenu lui-même à marquer qu'il partage l'honneur de cette fondation avec cinq amis qui dès le premier jour unirent leurs efforts aux siens: une petite brochure devenue assez rare, intitulée *Jacques Copeau & le Vieux Colombier from Paris*, imprimée en anglais à Paris en 1917 et destinée à l'Amérique, nomme comme fondateurs du Vieux Colombier avec M. Copeau, MM. Gaston Gallimard, administrateur du théâtre, Charles Paquement,

l'écrivain Jean Schlumberger, Louis Jouvet, assistant metteur en scène, Charles Dullin.

En annonçant dans la *Nouvelle Revue Française* (septembre 1913) l'ouverture de ce théâtre, Copeau exposait son but, ses espoirs et "la passion" qui l'animait, l'indignation :

"Une industrialisation effrénée qui de jour en jour, cyniquement, dégrade "notre scène française et détourne d'elle le public cultivé; l'accaparement de la "plupart des théâtres par une poignée d'amuseurs à la solde de marchands éhontés; "partout, et là encore où de grandes traditions devraient sauvegarder quelque "pudeur, le même esprit de cabotinage et de spéculation, la même bassesse; partout "le bluff, la surenchère de toute sorte et l'exhibitionnisme de toute nature parasitant "un art qui se meurt et dont il n'est même plus question; partout veulerie, désordre, "indiscipline, ignorance et sottise, dédain du créateur, haine de la beauté; une "production de plus en plus folle et vaine, une critique de plus en plus consentante, "un goût public de plus en plus égaré: voilà ce qui nous indigne et nous soulève."

Après avoir constaté que cette indignation, partagée par d'autres, reste partout passive et vaine, M. Copeau déclare qu'il faut agir.

"Nous pensons qu'il ne suffit même pas, aujourd'hui, de créer des œuvres "fortes; en quel lieu trouveraient-elles accueil? rencontreraient-elles à la fois leur "public et leurs interprètes, avec une atmosphère favorable à leur épanouissement? "C'est ainsi que fatalement, comme une 'postulation perpétuelle,' s'imposait à "nous ce grand problème: élever sur des fondations absolument intactes un théâtre "nouveau; qu'il soit le point de ralliement de tous ceux: auteurs, acteurs, specta- "teurs, que tourmente le besoin de restituer sa beauté au spectacle scénique."

Tout en reconnaissant que des dons de toute sorte et souvent précieux se faisaient jour dans la production dramatique contemporaine, il déclarait ne rien attendre du présent, car ces dons étaient gaspillés: "Faute d'orientation, de discipline, faute de sérieux et "surtout d'honnêteté, on ne les voit nulle part aboutir à la concen- "tration, à l'accomplissement d'une œuvre d'art."

Pour rendre au théâtre, devenu "le plus décrié des arts," son lustre et sa grandeur, M. Copeau résolut de s'écarter "de ces lieux "où le cinématographe dispute au théâtre sa frivole clientèle" et, "loin de la cohue foraine du Boulevard," il ouvrit sur la Rive Gau- che, au Carrefour de la Croix Rouge, sa petite salle de 360 places où il voulait attirer "l'élite cultivée" qui ne veut plus encourager "les banalités et les faussetés du théâtre commercial . . . les "étudiants, les écrivains, les artistes, les étrangers intellectuels qui "ont leur domicile au Vieux Quartier Latin."

A son répertoire il inscrivit en premier lieu les classiques, anciens et modernes, français et étrangers, en promettant d'en respecter l'esprit et de ne pas les défigurer, comme on le fait trop souvent, par "les habitudes mécaniques de certains comédiens et "la routine d'une prétendue tradition." En second lieu, parmi les meilleures pièces de ces "trente dernières années, celles que le "temps ne semble pas avoir affaiblies . . . celles qui marquent "une date dans l'histoire du théâtre, une évolution du genre "dramatique." Enfin il déclara ouvrir son théâtre "à toutes les "tentatives pourvu qu'elles atteignent un certain niveau, qu'elles "soient d'une certaine qualité dramatique."

Il affirmait qu'il ne représentait pas une école, n'apportait pas une formule, qu'il ne sentait pas le besoin d'une révolution, car il avait "les yeux fixés sur de trop grands modèles," qu'il se vouait simplement "à réagir contre toutes les lâchetés du théâtre contemporain" et à "préparer un lieu d'asile au talent futur."

Lorsqu'il publia cet article, en septembre 1913, M. Copeau avait déjà sa troupe réunie au complet et qui avait passé l'été au Limon, près de la Ferté-sous-Jouarre, en Seine-et-Marne, dans les répétitions et les exercices d'assouplissement intellectuel et d'articulation vocale. Pour la former, il n'avait pas fait appel à des comédiens illustres qu'il n'eût pu "décabotiner," mais à un petit nombre d'artistes jeunes et sincères qu'il avait enflammés de son zèle et qu'il formait lui-même. C'étaient Mesdames Blanche Albane (la femme de Georges Duhamel), Gina Barbieri, Suzanne Bing, Jane Lory, Valentine Tessier; MM. André Bacqué, Romain Bouquet, Charles Dullin, Louis Jouvet.

Le 22 octobre, le Vieux Colombier ouvrit sa première saison par *L'Amour Médecin* de Molière et une comédie de Thomas Heywood: *Une Femme tuée par la douceur*, traduite de l'anglais par J. Copeau.

Cette première séance, dans une salle modeste dont le décor, simplifié à l'extrême, jetait un audacieux défi aux décors ruineux des grands théâtres, attira tout de suite l'attention, puis l'intérêt et la sympathie. Dès la fin de 1913, on en parlait jusqu'en Angleterre, où le correspondant du *Times* avait envoyé un compte-rendu fort élogieux. "The Theatre du Vieux Colombier," disait-il, "may fairly be regarded as the most significant event in the history "of the modern French drama since the foundation of the Theatre "Libre over 20 years ago." Peu de temps après, le *Manchester*

Courier, louant Copeau et sa troupe, constatait que Jacques Copeau était à Paris ce que Granville Barker était à Londres; il ajoutait que depuis octobre la troupe du Vieux Colombier avait électrisé Paris et captivé le public français, et concluait par cette remarque savoureuse: "Better still, they are the only players over whom the *Times* Paris critic has lost his stately cynicism." D'autres journaux: *The Standard*, *The Daily News*, *The Leader*, signalaient également le succès mérité de la jeune scène.

En mai 1914, la troupe, outre ses représentations à Paris, avait déjà joué à Mulhouse, Colmar et Strasbourg, à Birmingham, Liverpool, Manchester et Londres. Elle était invitée à aller jouer en Italie, en Suisse, en Belgique et en Allemagne quand la guerre éclata et dispersa les artistes. Ceux des hommes qui n'étaient pas mobilisés s'enrôlèrent. M. Louis Juvet alla au front comme assistant-médecin; M. Charles Dullin, versé dans les dragons, partit pour le front de Lorraine; M. Copeau fut mobilisé à Paris dans les services auxiliaires.

Les terribles événements ne lui firent pas perdre de vue son but. En 1915, après une visite à M. Gordon Craig à Florence, il fit avec Mme Suzanne Bing les premiers essais d'une Ecole Dramatique sur un groupe de jeunes professionnels, d'amateurs et d'enfants.—En 1916, il alla jouer à la Comédie de Genève *Guillaume le Fou* de F. Chavannes.—En janvier 1917, envoyé par le Gouvernement en mission artistique aux Etats-Unis, il fit une série de lectures dramatiques et de conférences à New York et dans quelques Universités de l'Est. Invité par M. Otto H. Kahn à établir un Théâtre Français à New York, il retourna à Paris pour regrouper et réorganiser sa troupe et composer un nouveau répertoire. L'armée lui rendit MM. Louis Juvet et Charles Dullin, qu'il emmena aux Etats-Unis à l'automne suivant avec sa première troupe, où ne manquaient que Mmes Albane et Barbieri et M. Romain Bouquet, et qui s'était augmentée de quelques nouveaux membres.

Le 27 novembre 1917, il inaugurait au Garrick Theatre, dans la 35^e Rue, le Vieux Colombier de New York avec un *Impromptu du Vieux Colombier* et *Les Fourberies de Scapin*, suivies du *Couronnement de Molière*. Pendant deux saisons, le Vieux Colombier de la 35^e Rue attira l'élite intellectuelle des New Yorkais, cependant que son actif directeur, entre deux représentations, allait faire des conférences à Washington, à Philadelphia, à Smith Col-

lege et dans diverses Universités, puis dans les villes de l'Ouest. Tous ceux qui ont eu alors la bonne fortune de fréquenter le Vieux Colombier se rappellent l'attrait inoubliable des représentations, cette impression d'un art neuf, à la fois savant et spontané, le brio, l'entrain de la troupe, où il n'y avait pas de vedette parce que chaque artiste, en possession d'un jeu varié et toujours juste, revêtait tour à tour avec autant de puissance que de finesse les âmes différentes que le répertoire lui imposait.

Entre les deux saisons, un séjour de quatre mois à Morristown (New Jersey), puis à Lakewood (New York) permit à la troupe, tout en se reposant, de préparer un nouveau programme.

L'été de 1919 ramène en France Copeau et ses compagnons, et l'on reconstitue le Vieux Colombier sur des bases nouvelles.

D'abord la salle et la scène sont perfectionnées. La salle, claire et modeste, sans aucun ornement, n'a ni loges ni balcons.

"Tous les spectateurs sont assis sur le même plan incliné qui descend vers la scène. Celle-ci, reliée à la salle sur toute sa longueur par un perron de quelques marches, est en pierre. Et quand le rideau se lève, au lieu de la toile de fond qui, dans les autres théâtres, tremble parfois d'inquiétants frissons, on aperçoit un mur."¹⁸

M. Copeau a fait sien le grand précepte d'Adolphe Appia,¹⁹ qu'il rappelle lui-même dans les programmes du Vieux Colombier:

"... la peinture et l'éclairage sont deux éléments qui s'excluent, car éclairer une toile verticale, c'est simplement la rendre visible; ce qui n'a rien de commun avec le rôle actif de la lumière, et même lui est contraire. Des éléments représentatifs, le moins nécessaire est donc la peinture. ... L'éclairage, au contraire, pourrait être considéré comme tout-puissant, n'était son antagoniste, la peinture, qui en fausse l'emploi."

"Conformément à ces principes, dit M. René de Weck dans l'article déjà cité, c'est à l'électricien plus qu'au peintre que M. Copeau fait appel pour donner à ses spectacles leur 'atmosphère' et leur couleur. La rampe, ce défi au bon sens, est naturellement supprimée. La lumière, fournie principalement par de puissants projecteurs, offre les colorations les plus variées; riche et nuancée comme une orchestration, elle s'adapte avec une étonnante souplesse à tous les détours du dialogue. ... Dans les théâtres où fleurit le trompe-l'œil, la lumière frappe des surfaces peintes. Au Vieux Colombier, elle joue sur des volumes. Le plateau supporte un ensemble architectural dont les éléments sont immuables. Le motif du fond est une voûte en maçonnerie formant un arc surbaissé que surmonte un

¹⁸ René de Weck: "Le Théâtre du Vieux Colombier," dans *Wissen und Leben*, 1^{er} juin 1921.

¹⁹ A. Appia: *Die Musik und die Inszenierung*, publié à Munich, 1899.

"passage auquel on accède par des gradins. Quelques accessoires très simples suffisent à modifier selon les besoins l'aspect de ce dispositif, à condition que leur choix suggère nettement l'ambiance du drame: palais, chaumière, auberge, salle à manger bourgeoise ou place publique. Les portes latérales qui servent aux entrées et aux sorties des acteurs sont de simples ouvertures percées dans une muraille. S'il y faut adapter les vantaux, ce seront des vantaux de bois plein et non de toile tendue sur un châssis comme une peau de tambour. Si l'action se déroule en plein air, un éclairage adroit fera se découper sur le ciel toutes les échancrures du décor. Pour évoquer le grand soleil de l'été, il suffira d'ouvrir comme une fenêtre une des brèches ménagées dans la plantation et d'y montrer, baignée de lumière blonde, une retombée de feuilles vertes."

Il va sans dire que sur une scène d'une simplicité aussi savante et raffinée, les accessoires ne sont pas *exacts*, mais *évocateurs*. Au décor réaliste, véridique jusque dans les plus infimes détails, qu'Antoine avait mis à la mode, M. Copeau a substitué un décor schématisé qui vise à suggérer les choses au lieu de les mettre sous les yeux. Pour lui, la mise en scène n'est rien de matériel; c'est

"ce dessein d'une action dramatique; c'est l'ensemble des mouvements, des gestes et des attitudes, l'accord des physionomies, des voix et des silences, c'est la totalité du spectacle scénique émanant d'une pensée unique qui le conçoit, le règle et l'harmonise. Le metteur en scène invente et fait régner entre les personnes ce lien secret et invisible, cette sensibilité réciproque, cette mystérieuse correspondance des rapports, faute de quoi le drame, même interprété par d'excellents acteurs, perd la meilleure part de son expression."²⁰

La troupe a perdu deux de ses meilleurs acteurs du début: M. Ch. Dullin s'est séparé de Copeau au retour d'Amérique pour fonder de son côté un nouveau théâtre, et M. Juvet, en 1922, a passé à la Comédie des Champs-Élysées. Le programme de la "10^e Saison," 1923-1924, présentait ainsi la composition du théâtre: *Conseil d'Administration*: Gaston Gallimard, Raymond Gallimard, Charles Paquement, Jean Schlumberger;—*Secrétaires*: Henri Agnesa, Marie Saint-Denis;—*Compagnie*: Gina Barbieri, Suzanne Bing, Renée Garcia, Jane Lory, Line Noro, Valentine Tessier; Robert Allard, André Bacqué, Romain Bouquet, Auguste Boverio, Jacques Copeau, Jean le Goff, Lucien Nat, Albert Savey, François

²⁰ L'initiative de M. Copeau n'est pas un cas isolé. A la suite de MM. Gordon Craig, Max Reinhardt et Stanislavsky, que nous avons déjà mentionnés, MM. Granville Barker en Angleterre, Littman, Fuchs et Erler en Allemagne, Baer en Amérique, ont cherché, eux aussi, à rénover l'esthétique dramatique de leurs pays respectifs. Pitoëff, qui nous vint de Russie en passant par Genève, travaillait dans le même sens. Mais, ainsi que le remarque M. Pierre Varillon: "Les réformateurs du théâtre jusqu'à M. Copeau avaient des principes, lui avait une doctrine."

Vibert, Georges Vitray;—*Régisseurs*: Michel Saint-Denis, Jean de Miéville;—*Chef du Service de Scène*: Alexandre Janvier;—*Atelier de costumes et décoration*: Suzanne de Coster, Germaine Rouget.

Afin de parer aux vides que le temps ne peut manquer d'amener, et pour avoir des comédiens selon son cœur, M. Copeau a fondé en 1920, avec Mme Suzanne Bing, cette École du Vieux Colombier dont l'idée remonte à 1913, mais que les circonstances ne lui avaient pas permis d'établir. Elle constitue un "groupe d'apprentissage" composé de "douze élèves des deux sexes, de 14 à 20 ans, qui pendant trois années au minimum reçoivent un enseignement complet propre à former l'artiste du théâtre."

"L'enseignement est sur l'éducation corporelle (musique, gymnastique, acrobatie, danse, jeux de force et d'adresse) avec initiation progressive aux travaux manuels (dessin, modelage, art décoratif, costumes et accessoires), au chant choral et individuel, aux exercices d'expression dramatique (masque, jeu du corps, physiologie, mimique), à l'improvisation (plastique et dialoguée), à l'élocution, diction et déclamation, à la culture générale et à la théorie du théâtre (lois de l'expression dramatique, étude des grandes époques, arts et métiers de la scène.) Enfin les jeux libres donnent lieu à de petites réalisations pour lesquelles les élèves sont entièrement laissés à eux-mêmes, comme créateurs et ouvriers.

"Le travail et la vie en commun, n'excluant pas la spécialisation suivant les aptitudes, ont fait rapidement des douze élèves du groupe actuel d'apprentissage une véritable petite troupe, possédant des notions saines, de solides bases professionnelles, un remarquable esprit de corps, et se suffisant à elle-même."²¹

Le groupe est parfois appelé à montrer à un public d'amis les résultats de son travail dans de petites représentations pour la préparation desquelles il s'est entièrement suffi à lui-même. Au cours de la saison 1921-22, il participa au chœur des démons de *Saül*, drame biblique d'André Gide, dont il avait modelé et fabriqué les masques.

En ouvrant la saison 1922-23, M. Copeau pouvait annoncer:

"Une seconde Compagnie va se mettre au travail, composée d'éléments empruntés à la Compagnie existante, de comédiens sortant de notre École et de quelques personnalités nouvelles. Les deux Compagnies, chacune ayant son répertoire, alterneront sur notre scène. Elles fusionneront pour de plus amples réalisations."

Cette seconde Compagnie permit au Vieux Colombier de répondre aux sollicitations qu'il recevait constamment de plusieurs points de France et d'Europe. Il avait été jouer à Lyon en 1921;

²¹ Programme du Vieux Colombier, mars 1924.

en 1922, à Carcassonne et Perpignan, puis à Wiesbaden, Mayence, Spire, Landau, Kreuznach, Trèves, Coblenz, Bonn, Cologne, Aix-la-Chapelle, Metz, Zurich, Bâle, Genève et Lausanne; à Lyon, Saint-Etienne, Dijon, Mulhouse, Strasbourg et Dunkerque.— Ces tournées, de plus en plus réclamées par la province et l'étranger, comprenaient parfois, outre les représentations, des conférences de M. Copeau. En 1922-23, la troupe alla encore jouer à l'étranger: à Bruxelles, Liège, Amsterdam, Rotterdam, La Haye, Utrecht, Bâle, Zurich, Genève et Lausanne. En mai 1924, elle partit de nouveau pour visiter l'Est de la France, la Suisse, la Belgique et la Hollande.

M. Copeau a lui-même dressé ainsi²² la liste du répertoire qu'il offrit de 1913 à la fin de 1923:

SAISON 1913-1914:

MOLIÈRE: *L'Amour Médecin*, *La Jalousie du Barbouillé*, *L'Avare*.—ALFRED DE MUSSET: *Barberine*.—THOMAS HEYWOOD: *Une Femme tuée par la douceur*.—SHAKESPEARE: *La Nuit des Rois* (traduction Théodore Lascaris).—PAUL CLAUDEL: *L'Echange*.—HENRI GHÉON: *L'Eau de Vie*.—JEAN SCHLUMBERGER: *Les Fils Louverné*. ROGER MARTIN DU GARD: *Le Testament du Père Leleu*.—HENRI BECQUE: *La Navette*.—JULES RENARD: *Le Pain de Ménage*.—JACQUES COPEAU et JEAN CROUÉ: *Les Frères Karamazov* (d'après DOSTOÏEVSKY).

SAISON 1920.

MOLIÈRE: *Les Fourberies de Scapin*.—LA FONTAINE et CHAMPMESLÉ: *La Coupe enchantée*.—PROSPER MÉRIMÉE: *Le Carrosse du Saint-Sacrement*. SHAKESPEARE: *Le Conte d'Hiver* (traduction Suzanne Bing et Jacques Copeau).—CHARLES VILDRAC: *Le Paquebot Tenacity*.—GEORGES DUHAMEL: *L'Œuvre des Athlètes*.—JULES ROMAINS: *Cromedeyre-le-Vieil*.—ÉMILE MAZAUD: *La Folle Journée*.—FRANCIS VIÉLÉ-GRIFFIN: *Phocas le Jardinier*.

SAISON 1920-1921.

MOLIÈRE: *Le Médecin malgré lui*.—MARIVAUX: *La Première Surprise de l'Amour*.—ALFRED DE MUSSET: *Un Caprice*.—JEAN SCHLUMBERGER: *La Mort de Sparte*.—HENRI GHÉON: *Le Pauvre sous l'Escalier*.—FRANÇOIS PORCHÉ: *La Dauphine*.

SAISON 1921-1922.

MOLIÈRE: *Le Misanthrope*. BEAUMARCHAIS: *Le Mariage de Figaro*.—NICOLAS EVREINOV: *La Mort joyeuse* (traduction Denis Roche).—COMTE ALEXIS TOLSTOI: *L'Amour livre d'or* (traduction Dumesnil de

²² "Le Vieux Colombier, 10^{me} Année, Saison 1923-24," brochure imprimée par Bellenard à Fontenay-aux-Roses; fournie par le Vieux Colombier.

Gramont).—LOUIS FALLENS: *La Fraude*.—RENÉ BENJAMIN: *Les Plaisirs du Hasard*.—ANATOLE FRANCE: *Au Petit Bonheur*.—ANDRÉ GIDE: *Saül*.

SAISON 1922-1923.

Matire Pierre Pathelin (version nouvelle de Roger Allard).—PIERRE CORNEILLE: *Le Menteur*.—GOZZI: *La Princesse Turandot* (traduite de l'italien par Jean-Jacques Olivier).—RENÉ BENJAMIN: *La Pie Borgne*.²²—GABRIEL NIGOND: *Sophie Arnould*.²³—JEAN VARIOT: *La Belle de Haguenau*.²⁴—LÉON RÉGIS et FRANÇOIS DE VEYNES: *Bastos le Hardi*.

A ce programme il faut ajouter: d'abord une *Suite au Médecin malgré lui* qui fut improvisée par M. Copeau un soir de mars 1923 après une représentation de la farce de Molière, et qui était, dit M. Gabriel Boissy, "du plus amusant, du plus moliéresque esprit"²⁵; puis, pour la saison 1923-24, outre des reprises, quatre pièces nouvelles:

La Locandiera, de GOLDONI (adaptation de Mme Darsenne);—*L'Imbécile*, de PIERRE BOST;—*La Maison Natale*, de JACQUES COPEAU;—*Il faut que chacun soit à sa place*, de RENÉ BENJAMIN.

Parmi les pièces modernes, si quelques-unes sont incomplètes ou manquées, on peut dire avec M. Lucien Dubech qu'aucune n'est médiocre ou indifférente, que toutes "révèlent de jeunes "talents originaux qui tâtonnent encore," et il est juste de reconnaître avec M. Copeau que ses réalisations scéniques ont imposé leur leçon, que le style de sa mise en scène a rendu la vie à d'anciens auteurs et, "par les mouvements de ces textes ressuscités, a "touché, inspiré des auteurs nouveaux" à qui "le goût de Molière "a été remis dans la bouche."²⁷ Rien de plus significatif à ce point de vue que la dédicace de *Bastos le Hardi*: "À Jacques Copeau. "Sans son œuvre, cette pièce n'eût pas été écrite: qu'il en accepte "l'hommage."

Mais là ne se borne pas l'action de M. Copeau. Sa soif de renouvellement s'est communiquée à d'autres; de proche en proche, la haine du "mercantilisme théâtral" a gagné les artistes, les jeunes auteurs, et de nombreuses "Compagnies" se sont formées, dévouées à l'art pur. Au-delà même des frontières françaises, son influence

²² Créée à l'Odéon; 1921.

²³ Créée au Nouveau Théâtre, 1921.

²⁴ Créée par la Chimère, 1922.

²⁵ *Comœdia*, 24 mars 1923.

²⁷ "Le Vieux Colombier, 10^{me} Année, Saison 1923-24."

s'est révélée par la création de scènes analogues à la sienne: à Bruxelles, le *Théâtre du Marais* est copié en partie sur le Vieux Colombier et sa scène, plus perfectionnée et permettant plus de développements, est la reproduction exacte de celle du Vieux Colombier de New York. A Londres, *The Everyman Theatre* s'est inspiré aussi du Vieux Colombier, comme s'en est inspiré *Il Teatro d'Arte del Convegno* qui vient de s'ouvrir à Milan sous la direction de M. Enzo Ferreri.

Après ces dix ans de lutte et de travail acharné, M. Copeau a senti le besoin d'une trêve pour se reposer et préparer l'avenir. Il a confié sa troupe et son répertoire à son ancien collaborateur, M. Louis Jouvet, qui va, pendant la saison 1924-1925, continuer le Vieux Colombier à la Comédie des Champs-Élysées. La salle du Vieux Colombier a été louée à M. Jean Tedesco. Celui-ci annonce²⁸ aux "jeunes auteurs dramatiques qu'ignorent les scènes "du boulevard" qu'ils trouveront auprès de lui "l'accueil cordial "qui leur est dû;" mais à la section théâtrale sera jointe une section de films "sérieusement pensés et artistiquement conçus." M. Copeau continuera dans la maison "qui reste sienne" ses lectures dramatiques hebdomadaires. Il voudrait trouver pour l'ouverture de la saison prochaine une salle plus grande, qui ne l'obligerait plus à refuser tous les jours des spectateurs, et où il compte appeler de nouveau autour de lui ses anciens camarades.

2. *L'Atelier*

L'Atelier, jeune frère du Vieux Colombier, commence seulement sa quatrième saison. Pourtant son fondateur, M. Charles Dullin, mérite autant que M. Copeau le titre de pionnier du nouvel art dramatique. Un témoin du dedans, M. Henri Béraud, son ami d'adolescence et le confident de ses songes, assure, en effet, que seules les circonstances adverses empêchèrent Dullin de réaliser plus tôt les rêves qu'il portait dès 1903. Et ces rêves étaient les mêmes que ceux de Copeau: débarrasser le théâtre de ses innombrables parasites et le rendre à l'art. Il est donc juste de noter l'affirmation de M. Henri Béraud que "l'Atelier n'est ni la suite "ni l'imitation du Vieux Colombier."²⁹ Le Vieux Colombier est l'aîné très fraternel qui en toute occasion vient en aide à son cadet,

²⁸ *Comœdia*, 21 octobre 1924.

²⁹ *Mercur de France*, 1^{er} déc. 1922.

et les deux directeurs, liés d'une vieille amitié, ont parfois échangé leurs salles pour de courtes périodes.

M. Dullin a longtemps lutté contre la mauvaise fortune avant de la vaincre, et sa vie, telle qu'elle fut racontée par M. Béraud dans le *Mercur de France* et par M. Régis Gignoux dans *Comédia*,³⁰ fait rêver aux aventures de Molière avant que la gloire l'ait marqué, à celles de tant de favoris des dieux que les hommes imbéciles mettent si longtemps à reconnaître.

Il était, dit M. Régis Gignoux, le dernier de dix-huit enfants dans un village savoyard. Ses parents avaient voulu l'envoyer au collège parce qu'il était trop faible pour travailler; mais il suivit des Bohémiens qui passaient. On le retrouva, perdu, dans les champs; on le ramena au village. Bientôt il repartit. A 17 ans, en 1903, il était à Lyon, commis chez un drapier; après avoir aisé du drap toute la journée, il allait réciter des vers dans un café. Là il rencontra Henri Béraud, avec qui tout de suite il se lia. Les deux jeunes gens parlaient "de leurs poètes et de leurs songes" en suivant, pour rentrer dans la chambre de canot que Dullin habitait en haut d'une crête, le chemin "qui se tord au flanc de la colline ainsi qu'un serpent de pierre." Ils entrevoyaient "un avenir d'enthousiasme et de pauvreté."

Partis ensemble à la conquête de Paris, un jour d'octobre 1903, ils y arrivèrent avec tout un trésor de rêves, et 17 francs en poche. Ils connurent les pires affres de la misère. Dullin déclamaient dans les cours des ballades de Villon. Enfin il débuta au petit théâtre des Gobelins dans *Les Aventures du Capitaine Corcoran*, à 60 francs par mois. Le faubourg l'acclama. Au bout de quelques mois, "dégoûté de la niaiserie de ce métier," il essaya le théâtre Montparnasse, puis celui de Montrouge, qui l'écœurèrent. Il retomba dans la bohème et la vie d'aventures; revint, malade, au pays; repartit, passa dans une ménagerie: il entra avec la dompteuse dans la cage aux lions et, pendant qu'elle dansait la danse serpentine, il récitait du Baudelaire. On le vit dans un essai de parade à la fête de Neuilly, et à Montmartre dans des cafés-concerts, où il récitait des vers de Rimbaud et de Laforgue "contre un écu et "une écuelle," dit Henri Béraud. Un soir, au Lapin Agile—ce devait être vers 1908—, il disait une ballade de Villon. M. Robert d'Humières, directeur du Théâtre des Arts, se trouvait là. Frappé

³⁰ 2 janvier 1923.

par la voix poignante et la diction sûre et mesurée, il engagea l'acteur. Dullin était sauvé.

Lorsqu'en 1913 le Théâtre des Arts, passé sous la direction de M. Rouché, monta *Les Frères Karamazov* adaptés par Jacques Copeau et Jean Croué, Dullin y tint avec une farouche puissance le rôle du fourbe et ignoble Smerdiakov. Tout de suite ce fut le grand succès. Les théâtres du boulevard essayèrent de l'enrôler; mais "il avait rencontré Copeau." Ici il faut laisser parler M. Henri Béraud:

"Une extraordinaire communion unit ces deux hommes. Peut-être n'aiment-ils pas les mêmes gens, mais il haïssent les mêmes choses: la machinerie, l'alcôve, les 'scènes bien filées,' le cabotinage, les combinaisons, les auteurs de table d'hôte. Leurs inquiétudes, leurs doutes, leurs recherches, leurs aspirations, leurs dégoûts se rejoignent.

"Alors commence entre eux une amitié singulière, sans cesse traversée par les faits et les hommes, jamais tout à fait rompue. Le Vieux Colombier naquit de cette amitié. On ne sait pas assez quelle fut la part de Dullin dans le mouvement qui porta, jusqu'à présent, le seul nom de Copeau.⁸¹ Dès 1903 je l'entendais, au long de nos promenades nocturnes, à Lyon, proclamer des vérités qui font partie du pur dogme 'coispelien.' Le jour où l'on écrira l'histoire véritable et complète de ce merveilleux effort, il faudra rendre à chaque ouvrier le salaire de sa besogne. Certes l'aîné, Copeau, fut le maître des compagnons. Il apportait à l'œuvre commune le haut exemple de sa probité, de son désintéressement; avec cela une vue droite et une culture exceptionnelle. Mais Dullin possédait le sens des réalisations, le don dramatique, une sorte de génie. . . . Tout cela sera dit quelque jour et peut-être Copeau le dira-t-il lui-même. . . . Dullin doit beaucoup à Copeau, et, en particulier, cette intolérance faite de quoi l'on ne saurait venir à bout des médiocres; peut-être lui doit-il aussi le goût des ouvrages de verve et l'aversion des littératures dramatiques."⁸²

Charles Dullin passa du Théâtre des Arts dans la troupe du Vieux Colombier, que formait alors Copeau. Nous avons vu que quand la guerre éclata, il partit, dans un régiment de dragons, pour le front de Lorraine; que, démobilisé en 1917, il alla à New York avec Copeau et se sépara de lui au retour d'Amérique pour fonder de son côté une nouvelle scène.

Mais pour ce faire, il voulait un personnel absolument neuf. Il commença donc par organiser une école: l'*Atelier*, où il réunit de très jeunes sujets qu'il forma lui-même. "Le premier théâtre de France," dit Henri Béraud, "qui, levant le rideau sur son premier

⁸¹ Rappelons que Copeau, dès 1917, a nommé Dullin parmi les co-fondateurs du Vieux Colombier.

⁸² H. Béraud, *Mercur de France*, 1^{er} déc. 1922.

"spectacle, ne laissa voir aucun acteur ayant acquis autre part la "connaissance de son art, ce fut l'Atelier." Tous ses acteurs "apprirent de Dullin à se servir de leur corps, de leur intelligence, "de leur voix." Comme les comédiens de Copeau au Limon en 1913, ceux de Dullin vivent entre eux, hors du public. Ils passent l'été dans un hameau au bord du Loing, répartis en deux bâtiments: côté hommes, côté femmes, une petite maison séparée pour M. et Mme Dullin. Tous se retrouvent aux heures des repas. L'amitié, la familiarité nées de cette camaraderie de toutes les heures doivent aider à donner à la Compagnie ce fondu admirable, ce naturel et cette aisance qu'elle a au plus haut degré.

Après une première période d'études qui dura jusqu'en août 1921, M. Dullin commença avec sa Compagnie les applications dont il a lui-même résumé les débuts:

"2^e PÉRIODE: Août 1921—Juillet 1922.—Nous construisons un tréteau et nous "jouons en province un répertoire composé de farces et de pièces classiques. Ren- "trés à Paris, nous échouons dans un petit cinéma de la rue des Ursulines où nous "donnons *l'Avare*, de Molière; *Le Divorce*, de Regnard; *l'Occasion*, de Mérimée; "des intermèdes espagnols: *Moriana et Galvan*, d'Alex Arnoux. Copeau nous offre "l'hospitalité et nous pouvons monter *La Vie est un Songe*, de Calderon, qui marque "la première étape de l'Atelier. Nous étions partis du tréteau nu pour ne pas être "influencés par les exigences des scènes normales. Certains critiques, à la vue "courte, nous avaient alors traités de calvinistes et nous avaient prêté les intentions "les plus barbares.

"RÉSULTAT.—Les premiers résultats issus de cette expérience sont la mise en "scène de *La vie est un Songe*, puis celle de *Huon de Bordeaux*, d'Alexandre Arnoux, "développement logique de la précédente.

"3^e PÉRIODE: 1922-23.—J'installe l'Atelier au Théâtre Montmartre. Je n'ai "pas d'argent. On me traite de fou. On s'apitoie sur ma fin prochaine. Tous les "quinze jours on annonce la fermeture de ce pauvre Atelier. Mon indépendance "m'attire la sympathie de la critique sérieuse et arme contre moi la meute des "auteurs refusés, des conseillers aigris et de ceux qui, ne comprenant jamais rien "à ce qu'ils voient ni à ce qu'ils entendent, s'en prennent aux autres bien à tort.

"RÉSULTAT—En huit mois d'exploitation nous avons offert à notre public 9 "spectacles,³³ 43 actes. Nous lui avons révélé Pirandello,³⁴ Jacinto Grau,³⁵ Jean "Blanchon,³⁶ G. Pillement.³⁷ Nous avons monté *Huon de Bordeaux*, d'Alex Arnoux; "*Celui qui vivait sa Mort*, de Marcel Achard; la très belle adaptation d'*Antigone*,

³³ Parmi lesquels *Carmosine* de Musset; *la Mort de Souper*, tiré de *la Condamnation de Banquet*, de Nicole de la Chesnaye.

³⁴ *La Volupté de l'Honneur*; plus de cent représentations.

³⁵ *Monsieur de Pygmalion*, traduit de l'espagnol par M. Francis de Miomandre.

³⁶ *La Promenade du Prisonnier*.

³⁷ *Cyprien ou l'Amour à dix-huit ans*.

"par Jean Cocteau. Nous avons mis en valeur des décorateurs: Touchagues, "André Foy, Valmier, Lagar; des musiciens: Herscher-Clément, Tansmann."²²

Notons en passant que l'adaptation de *La Vie est un Songe* a été faite par M. Alexandre Arnoux, qui avait déjà tiré de l'espagnol des intermèdes destinés à remplir les premiers programmes. M. Arnoux, grand ami de M. Dullin, a épousé une Brésilienne très versée dans la littérature espagnole. Cela explique la prédilection qu'il a pour cette littérature et qu'il a fait partager à M. Dullin.

C'est à la fin de cette troisième période (sa première "saison" régulière) que M. Dullin confia à ses spectateurs le bilan de l'année dans une "Parade" digne de Molière, dont M. Régis Gignoux a fait le récit dans *Comœdia*:

"On voit les comédiens dans leur atelier. Les femmes cousent des costumes, "les hommes bâillent. Malgré le piano et un jazz que tient une négrillonne, la troupe "n'est pas gaie. A mi-hauteur entre l'idéal des cintres et la réalité du plateau, "Dullin est assis sur une balançoire comme Dieu le Père sur son nuage. Il lit un "manuscrit, manne future du petit peuple qu'il domine. Cependant l'un des "auteurs, M. Marcel Achard, s'inquiète de voir qu'un de ses interprètes a perdu "tout son comique. Ce malheureux est affalé dans un coin, les yeux attachés au "sol. . . . Soudain il pousse un cri et bondit. Il a trouvé un sou!

"Un sou à l'Atelier! Miracle. La troupe s'émerveille, mais ne montre pas la "rapacité de sociétaires à part entière. Du fond de la salle arrivent les représentants "de l'Assistance Publique et de la Société des Auteurs et le syndic des créanciers "qui réclament cet acompte. Que mangeront-ils à l'Atelier? A ce moment, un "artiste qui imite Fortugé apporte une bonne nouvelle. En imitant Fortugé, en "chantant la *cacaouettera* dans un music-hall, il gagne assez d'argent pour nourrir "ses camarades. Allégresse générale, danses, chants, culbutes."²³

Le mauvais goût public dont il se moquait si allègrement n'a pas découragé M. Dullin: la saison suivante fut encore plus active que la première. La troupe alla à Strasbourg pour offrir au Théâtre Municipal de cette ville la primeur du drame de Jean Variot: *Le Chevalier sans nom*, qu'elle joua ensuite à Paris. Puis elle donna: *L'Epouse injustement soupçonnée*, adaptation par Jean Cocteau d'une pièce annamite;—*Ton invisible Roi*, de Jean Valter;—*Une Pièce*, de Pirandello;—*Le Comte Alarcos*, de Jacinto Graü;—*Les Surhommes*, d'Albert Pajot;—*L'Eventail*, de Goldoni;—*Petite Lumière et L'Ourse* d'Alexandre Arnoux. Enfin elle révéla deux jeunes:

²² *Petit historique de l'Atelier par son Fondateur Charles Dullin*, dans le "Programme" vendu aux spectateurs, mars 1924.

²³ Régis Gignoux: "Une Parade," *Comœdia*, 11 mai 1923.

Jarl Priel avec *Les Risques de la Vertu*, et Bernard Zimmer avec *Voulez-vous jouer avec moi?* En octobre 1924, elle a monté une nouvelle pièce de Pirandello: *Chacun sa vérité*.

Toutes ces pièces extrêmement diverses illustrent l'idée fondamentale de M. Dullin, cette idée simple et féconde qui fait un heureux contrepois à l'influence nordique si fortement subie ailleurs, à savoir que "le drame le plus sévère doit rester un jeu."

M. Dullin a lui-même formulé ce précepte dans un article sur "Le mouvement théâtral moderne" publié presque simultanément par *Comœdia* (23 septembre 1923) et par la *Revue de l'Amérique Latine* (oct. 1923). Il ajoute:

"Interrogez les grands dramaturges de toutes les époques et vous verrez ce jeu tout au long de leurs œuvres.—Cherchez leurs faiblesses, vous les trouverez dans les passages où, leur veine dramatique les abandonnant, ils ont recours à la rhétorique et à la littérature.—Le théâtre n'est pas un lieu de recueillement, mais de féerie. Que ce soit par l'excitation au rire ou aux larmes, ou par une grande exaltation intérieure, il doit nous arracher à notre vie quotidienne. Seulement il en est du jeu dramatique comme des autres divertissements, tel jeu plaît à l'un qui déplaît à l'autre."

Nous verrons, en faisant la connaissance des auteurs, combien M. Dullin reste fidèle à ses principes, combien il a raison de dire qu'à l'Atelier,

"des personnages de fantaisie se meuvent dans un cadre de fantaisie. C'est par le fond, par les racines, qu'ils tiennent à l'humanité; une fois sortis de terre, ils poussent au gré du créateur. Voilà le théâtre pur, le théâtre qui ne se meut pas dans la normale, le fameux théâtre d'exception qui s'opposera peu à peu à ce que les poncifs appellent le Théâtre Normal."

A Paris, on appelle couramment l'Atelier "le Vieux Colombier de la Rive Droite." La similitude du but et des moyens n'a pas échappé au public. Si, comme le notait M. Dullin dans l'article déjà cité, le Vieux Colombier, tout en jouant du Shakespeare et quelques autres étrangers, enrichit notre art moderne d'un "apport purement français qui a sa source dans notre classicisme," tandis que l'Atelier fait une plus large place aux auteurs italiens et espagnols, tous les deux restent des théâtres de culture latine, classique. Au contraire, la troisième scène qui, avec eux, représente "le jeune effort théâtral moderne," la Comédie des Champs-Élysées, a jusqu'ici fait dominer l'influence nordique dans son apport.

⁴⁴ Article cité ci-dessus.

3. Les Théâtres Hébertot

M. Jacques Hébertot est le fondateur d'une importante Compagnie Dramatique qui, sous le nom de "Société Jacques Hébertot," commandite trois théâtres et quelques Revues: *Le Théâtre et Comœdia Illustré*,—*Monsieur*,—*La Danse*,—*Paris-Journal*.

En installant ses trois théâtres dans un même palais, Avenue Montaigne, M. Hébertot a fait de ce groupe, au dire de *Comœdia*, "le centre dramatique le plus important existant à cette heure "dans le monde."⁴¹

Ils portent trois noms différents: le THÉÂTRE des Champs-Élysées, fondé en 1913, la COMÉDIE des Champs-Élysées, fondée la même année, qui porta quelque temps le nom de *Comédie-Montaigne* et fut pendant une saison sous la direction de M. Firmin Gémier; le STUDIO des Champs-Élysées, dont la fondation, en novembre 1923, achevait le groupe et constituait "un pas "de plus vers la réalisation de cet 'Institut d'Art Dramatique' dont "M. Jacques Hébertot rêve la réalisation intégrale."⁴²

Le STUDIO est installé sous le toit-terrasse du bâtiment, à un étage au-dessus de la COMÉDIE qui est elle-même nichée au-dessus du THÉÂTRE. A la Comédie et au Studio, plus petits que le Théâtre, on accède par des ascenseurs, les escaliers étant réservés à la sortie.

Jusqu'à la fin de la dernière saison, cinq metteurs en scène se partageaient la besogne de créer les décors et de monter les pièces: MM. Jean Borlin, Louis Jouvet, T. Komisarjevski, Georges Pitoëff, Alexandre Salzman.—M. Pitoëff vient de quitter la comédie.—Quatre régisseurs: MM. Henry Breitenstein, Léonard, Hoffman, Mamy, sont chargés d'assurer le bon fonctionnement de l'énorme entreprise.

Nous ne mentionnons ici le *Théâtre des Champs-Élysées* que pour l'éliminer du groupe de ces scènes d'avant-garde sur lesquelles repose l'espoir de l'avenir. Il ne leur ressemble ni par son organisation ni par son esprit. Mais on ne peut l'ignorer tout à fait puisqu'il est le plus gros et le plus cossu du groupe Hébertot, dont les deux autres scènes sont liées au mouvement de rénovation du drame. Unique en son genre, il fait un peu l'effet d'un caravansérail non seulement des nations, mais des arts; tous s'y rencontrent

⁴¹ *Comœdia*, 18 nov. 1923.

⁴² Gabriel Boissy, *Comœdia*, 27 déc. 1923.

ou plutôt s'y succèdent; à l'occasion même, il se convertit en salle de bal pour des soirées de gala.

Il a donné:

des pièces en vers: *Les Épis Rouges*, de M. Sicard (1917),—*Beethoven* de René Fauchois (1920), qui avait été créé en 1909,—*Mozart*, de René Fauchois, avec musique de Mozart;

des contes féeriques: *Le Rêve d'une Nuit de Noël* de M. Fonson, avec musique de M. Joergen;

des opéras: *Quo Vadis*, tableau de Henri Cain, musique de Jean Nougues;

des drames lyriques de Wagner chantés en italien: *Tristan et Yseult* (1921), *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, *Parsifal*, *Lohengrin*, (1922);

des pièces à grand spectacle: *Rivoli*, de René Fauchois (1911);—*Les Mille et une Nuits*, de Maurice Verne, musique de Maurice Jacquet et André Cadou;—*Les Trois Masques*, de Charles Méré, musique d'Isodore de Lara, d'après la version italienne de Colantti (1923);—*Les Burgraves*, d'après V. Hugo, musique de Léo Sachs;—

des drames: *Pelléas et Mélisande*, de Mæterlinck;—*La Rose de Rosheim*, de Jean Variot;

des pièces modernes: *Les Ratés*, de H. R. Lenormand.

Puis: ballets suédois, ballets russes, ballets fantastiques par Miss Lofe Fuller et son Ecole de Danse (juin 1922);—séries de représentations du Théâtre Juif de Vilna (oct. 1922), de la Troupe Italienne d'Ermète Zacconi (nov. 1922), du Théâtre Artistique de Moscou (déc. 1922), chacune de ces troupes donnant *dans sa propre langue* les œuvres de sa race, auxquelles seul Ermète Zacconi entremêla des pièces de Shakespeare.—En octobre 1923, une deuxième troupe russe, celle du Théâtre Kamerny, interpréta—les critiques disent: massacra—deux œuvres françaises: une opérette de Lecocq: *Giroflé-Girofla*, et la *Phèdre* de Racine, et une fantaisie d'Hoffmann: *La Princesse Brambille*.—Puis le Théâtre Artistique de Moscou revint avec M. Stanislavsky, son directeur, qui monta *Ivanoff*, œuvre de jeunesse de Tchekoff, dans laquelle les artistes parvinrent à intéresser par leur seul jeu les spectateurs, qui ne comprenaient pas un traître mot du dialogue.—Il fut remplacé par une seconde Compagnie Juive, celle de M. Joseph Kessler, dont le yidish trop anglo-germano-russe et le jeu lourd et plat déplurent aux critiques qui avaient gardé le souvenir du yidish plus pur, du jeu pittoresque, varié et artistique de la troupe de Vilna.⁴⁴

Ce théâtre, on le voit, offre aux Parisiens des programmes aussi alléchants que variés, et fort cosmopolites; mais on n'y trouve rien qui intéresse directement l'avenir de l'art dramatique français.

a. *La Comédie des Champs-Élysées*

La Comédie des Champs-Élysées, au contraire, travaille, elle aussi, au renouvellement du théâtre. Son sort artistique a été confié successivement à divers directeurs. Sous M. Jacques Hébertot elle avait monté, en 1919: *L'Enfantement du Mort* de M. Marcel l'Herbier, *Les Epoux d'Heurt-le-Port* de M. Edouard Dujardin, *La Maison Epargnée* de M. J.-J. Bernard;—en 1920: *Le Désir*, légende islandaise de Johann Sigurdjonsonn, adaptation française de Mlle Guldhal.

De décembre 1920 à juin, elle a été, sous le nom de "Comédie-Montaigne" qu'elle a gardé jusqu'en décembre 1921, aux mains de M. Firmin Gémier, qui y a créé: *Le Simoun* de M. H.-R. Lenormand, *Les Amants Puérils* de M. Fernand Crommelynck, et y a monté: de Shakespeare, *La Mégère Apprivoisée*, de Bernard Shaw, *Le Héros et le Soldat*, de Strindberg, *Mademoiselle Julie*.

De juin 1921 à février 1922, elle a vu passer Ermete Novelli et sa Compagnie, puis le Chœur National Ukrainien, à qui la salle a été livrée pour une semaine.

Enfin en 1922 arrivèrent les deux artistes qui devaient lui donner sa physionomie la plus intéressante: M. Louis Jouvet et M. Georges Pitoëff. Bientôt engagés comme directeurs artistiques, ils alternèrent leurs programmes sur la scène et pendant ces deux dernières années, la Comédie des Champs-Élysées offrit le curieux spectacle d'une salle qui, partagée entre deux metteurs en scène, l'un Français, l'autre Russe, donnait tour à tour des pièces marquées à l'empreinte des deux races différentes.⁴³

La réputation de M. Louis Jouvet a commencé lorsqu'il faisait partie de la troupe du Vieux Colombier, avec laquelle il joua à New York. Venu à Copeau vers le même temps que Dullin, il fut avec celui-ci le meilleur collaborateur du maître; il fut, assure M. Henri Béraud, "l'inventeur de la maison, et le maçon qui savait bâtir."⁴⁴ Avec cela, doué de tous les dons qui font plus qu'un très

⁴³ Cette situation a changé à l'ouverture de la saison 1924-25. Voir p. 38

⁴⁴ Art. de M. Béraud dans le *Merc. de France*, cité p. 31.

bon acteur, un *grand* acteur, un des trois ou quatre meilleurs de Paris.

En 1922, il quitta le Vieux Colombier pour passer à la Comédie des Champs-Élysées où M. Hébertot lui offrait, avec la fonction de metteur en scène, une part de direction effective. Il transporta sur cette nouvelle scène les principes du Vieux Colombier, un peu mitigés, et cherche à établir l'équilibre entre un machinisme pondéré et la synthèse évocatrice. Il a donné avec un succès soutenu trois pièces de M. Jules Romains dont l'esprit rappelle beaucoup les œuvres chères au Vieux Colombier: *M. Le Trouhadec saisi par la Débauche* (1922), *Knock ou le Triomphe de la Médecine* et *Amédée ou les Messieurs en Rang*, "mystère" en un acte, (1923). Ces trois œuvres ont, alternées avec les spectacles de M. Pitoëff, tenu l'affiche pendant deux saisons. Dans *Knock*, M. Juvet jouait avec un naturel parfait et un sérieux désopilant le rôle du successeur moderne de M. Purgon.

Au début de la saison 1924-25, M. Pitoëff ayant quitté la Comédie des Champs-Élysées, M. Hébertot a confié la direction entièrement à M. Juvet, qui, nous l'avons déjà vu, a reçu de Copeau sa troupe et son répertoire, et va continuer le Vieux Colombier aux Champs-Élysées.

M. Georges Pitoëff, Russe en partie élevé en France, où il poussa ses études jusqu'à la Licence en Droit, est, comme le dit M. Dullin, tout à fait désigné pour représenter chez nous le théâtre étranger. "Il nous ouvre la porte sur le Nord et l'Orient." Lui-même a donné à M. Léopold Lacour, à qui nous les empruntons, quelques détails sur sa vie et sa carrière.

"J'ai débuté en Russie, à Pétrograd (alors Saint-Petersbourg) en 1912-13. "Le théâtre m'appartenait; je l'avais appelé *Notre Théâtre*. Survint la guerre. "Pendant les deux premières années, je ne jouai pas du tout. J'étais venu en France, ne sachant pas si je retournerais ou non à Saint-Petersbourg. En 1917, "je rentrai dans la carrière, à Genève. Le théâtre où je dois avouer que ma troupe "et moi eûmes beaucoup de succès, portait mon nom. Après la guerre, je revins "à Paris. Sur plusieurs scènes, au Théâtre des Arts, au Vieux Colombier, à la "Comédie-Montaigne, je donnai des séries de représentations. Enfin, l'an passé "(1922), je jouai cinq mois durant au Théâtre des Champs-Élysées: ce qui me fit "engager par M. Hébertot avec toute ma Compagnie."⁴⁶

Rien de plus simple, assure-t-il, que ses idées sur la mise en scène: il n'obéit à aucun principe général, car

⁴⁶ L. Lacour, *Comedia*, 29 août 1923.

"chaque pièce demande et doit commander sa mise en scène, au juste mépris "de toute doctrine." Et il proclame qu'il a "une dette sérieuse envers deux maîtres: "l'un, Russe, M. Stanislavsky, l'autre, Antoine. Leurs leçons, maintenant, cela "sort en moi de façon autre, voilà tout."⁴⁶

Tout d'abord il étonna Paris par les décors dans lesquels il joua la *Salomé* d'Oscar Wilde et *Le Mangeur de Rêves* de Lenormand, qu'il avait d'abord monté à Genève.

Pour *Salomé*,

"comme toile de fond, un rideau de velours noir qui simule l'infini. Au bas de "ce rideau, une sorte de plinthe exhaussée, recouverte de satin blanc, court dans "toute la largeur de la scène. A droite et à gauche, quelques marches destinées à "faire valoir la légèreté de la démarche et la sveltesse des silhouettes. Les surfaces "horizontales de ces marches sont de velours noir, les surfaces verticales de satin "blanc. A gauche une porte blanche, à droite la margelle du puits où est enfermé "Iokanaan, margelle tendue, elle aussi, d'étoffe blanche. Et c'est tout."⁴⁶

Sur ce fond se détachait la somptuosité tout asiatique des costumes, d'authenticité peut-être douteuse, mais "établis avec un "équilibre des teintes chaudes et des teintes froides qui accuse un "rare souci de l'harmonie."

"Le principe adopté pour *Salomé* reste à peu près le même pour *Le Mangeur "de Rêves* et pour *Celui qui reçoit les Giffes* (d'Andréiev), mais avec plus de simplicité encore. Dans *Le Mangeur de Rêves*, la scène est encore entourée de draperies de velours noir et, pour situer l'action, Pitoëff se sert d'un simple ruban. "De couleur jaune pâle, placé très bas, il indique une salle d'auberge. D'un vert "lumineux placé au ras de terre, il évoque la glauque harmonie de la Méditerranée. "Rose, se relevant en coquille, il nous fait comprendre que nous sommes dans "une alcôve, et rouge, figurant les deux côtés d'un triangle, il fait surgir devant "nous l'immensité du désert."

"Dans *Celui qui reçoit les Giffes*, ce sont des affiches, changées à chaque acte, "qui nous indiquent les coulisses du cirque. Quant aux costumes, de même que "dans *Salomé*, ils sont divisés en deux groupes. Les rouges et les jaunes sont réservés aux personnages brûlant d'amour et de désir, tandis que les bleus et les "verts sont l'apanage des rêveurs et des sentimentaux."

Ainsi que le remarque Mme Dormoy, l'extrême simplification du décor n'était pas pour étonner: Copeau, sans aller jusqu'à se contenter de rubans, avait habitué ses fidèles à traiter le décor comme un fond et à laisser tout l'intérêt aux personnages. Ce qui était vraiment nouveau dans ces mises en scène de Pitoëff, c'était d'une part la somptuosité des matières employées, d'autre part le caractère "monochrome" de l'ensemble, qui du reste était poussé un peu loin et risquait de lasser assez vite.

⁴⁶ *Choses de Théâtre*, Ie année, no. 8, mai 1922: "La mise en scène de quelques "spectacles de Pitoëff," par Marie Dormoy.

Céda-t-il à cette crainte de fatiguer son public par la monotonie de décors conçus tous sur la même formule, ou un plus intime contact avec les artistes de Paris l'a-t-il davantage dérusianisé? . . . Il serait difficile de le dire. Mais dans les pièces qu'il jouait au printemps de 1924, il semblait avoir renoncé à la "monochromie," comme aux fonds de décors formés d'un simple ruban. Sa mise en scène, restée très simple et stylisée, s'était affranchie des partis pris trop extrêmes pour se rapprocher de la vie et en donner l'illusion.

La lumière joue un grand rôle dans sa mise en scène. Disposée avec art et variété, elle anime les rares accessoires, leur donne une physionomie, crée les ambiances qu'il cherche avant tout à établir.

M. Pitoëff est non seulement un artiste plein d'imagination et d'originalité, mais un acteur unique en son genre. Il se donne tout entier à son personnage avec une puissance de vie, une intensité, une profondeur qui ne sont égalées que par le talent merveilleux de sa partenaire, Madame Ludmilla Pitoëff, dont le jeu est un véritable enchantement. Qu'elle représente la belle-fille des *Six Personnages en Quête d'Auteur*, ou Anioutka, la petite paysanne ingénue de *La Puissance des Ténèbres*, ou telle autre encore différente, dès ses premières paroles on est conquis. Son geste, son intonation fixent tout de suite l'individualité du personnage avec un saisissant relief. Sa voix prenante, son charme émouvant et varié, la vie intense qui anime toute sa personne menue, tant de naturel et de style à la fois constituent un ensemble rare et exquis, inoubliable.

Outre les pièces déjà nommées, la Comédie des Champs-Élysées a créé en 1922: *Devant les Portes d'Or*, de Lord Dunsany, traduction de Maurice Bourgeois; *Dans les Bas-Fonds*, de Maxime Gorky; *Oncle Vania*, de Tchekhov; *La Mouette*, de Tchekhov; *Mesure pour Mesure*, de Shakespeare; *Les Revenants*, d'Ibsen; *Le Portrait de Dorian Gray*, de M. Nozière et Miss Lounsberry;— en 1923-24: *Liliom*, de François Molnar; *Toutes les Qualités viennent d'Elle*, 2 actes assez courts de Tolstoï; la sombre *Puissance des Ténèbres* du même auteur;—*La Duègne*, de Sheridan, avec musique de Voldemar Bernard;—*La Petite Baraque* d'Alexandre Block;—*Au Seuil du Royaume*, de Knut Hamsun, et *Six Personnages en Quête d'Auteur*, de Pirandello. En fait de pièces françaises: *L'Indigent*, un petit acte de Charles Vildrac; *Mademoiselle Bourrat*, de Claude Anet.

Les Pitoëff, nous l'avons déjà dit, ont quitté la Comédie des Champs-Élysées à la fin de la saison dernière. Le *Journal Littéraire* annonçait en octobre qu'une société était en formation pour mettre un théâtre à la disposition de Pitoëff, mais rien de définitif ne semble encore fait. En attendant, Mme Pitoëff est entrée à la Porte Saint-Martin, où elle vient de créer, avec le succès qu'on pouvait prévoir, le premier rôle dans la nouvelle pièce de M. Kistemæckers: *L'Amour*.⁴⁷

b. Le Studio des Champs-Élysées

Le *Studio*, comme son nom l'indique, est une manière de laboratoire d'essais dramatiques, "où l'on s'adonne à des réalisations "neuves, à des manifestations d'un ordre dramatique particulier."

La salle ne contient que 200 places. La disposition de la scène offre quelque analogie avec celles du Vieux Colombier et de l'Atelier, mais, entièrement démontable, elle permet une plus grande variété de mouvements. L'éclairage est fourni par un procédé analogue à celui en usage au Vieux Colombier.

"Le titre de Studio," disait *Comœdia* en annonçant l'ouverture du nouveau théâtre (17 nov. 1923), "semble être à lui seul tout un programme, et les fantaisies "les plus audacieuses comme les plus pittoresques trouveront là l'occasion d'affronter les jugements publics dans une atmosphère qui leur sera favorable. . . . "La création d'un troisième théâtre n'est pas une fantaisie, mais était nécessaire "comme le complément indispensable des deux autres théâtres, qui avec leurs "salles de répétitions, leurs vastes magasins, leurs ateliers de construction et de "couture, se prêtent à l'activité magnifique et quotidienne de la vie théâtrale."

Le spectacle d'inauguration fut constitué par une chinoiserie en trois actes de MM. Henri Duvernois et Pascal Fortunny: *Le Club des Canards Mandarins*. Ensuite vinrent: *Les six Grimaces de Don Juan*, "image en prose rythmée" de Jean Sarment, et *Facilité*, du même auteur, dont les représentations avaient été interrompues au Théâtre Albert Ier;—*L'Invitation au Voyage*, de Jean-Jacques Bernard;—enfin la reprise de la poignante *Danse de Mort* de Strindberg, que Lugné-Poe vint monter au Studio comme il l'avait fait à l'Œuvre autrefois, et où le premier rôle était tenu par

⁴⁷ Au moment de livrer ces pages, nous lisons dans *La Semaine Littéraire* de Genève (20 déc. 1924): "Une bonne nouvelle! Pitoëff entreprendra le mois "prochain une tournée en Suisse romande avec sa troupe, et, à son retour à Paris, "exploitera lui-même un théâtre qui sera à lui."

René Fauchois. "Dès les premières répliques de cette pièce," dit M. Raymond Cogniat, "le talent des acteurs jouant devant des tentures murales noires rayées de jaune réussit à rendre l'atmosphère irrespirable."⁴⁸

En septembre 1924, la direction de tous les spectacles du *Studio* a été confiée à M. Gaston Baty, ancien directeur de la Chimère, qui a inauguré la saison par une nouvelle pièce de H.-R. Lenormand: *A l'Ombre du Mal*.⁴⁹

⁴⁸ *Comœdia*, février 1924.

⁴⁹ *Comœdia*, 11 octobre 1924.—Durant l'impression de cette étude est arrivée la nouvelle d'un changement important dans la direction des Théâtres des Champs-Élysées. "M. Jacques Hébertot," dit *Comœdia* (18 janvier 1925), "a cédé hier ses droits dans la société qui exploite le Théâtre des Champs-Élysées et les publications." L'acquéreur est M. Rolf de Maré. Il semble que ce changement ne doive affecter ni la Comédie ni le Studio. En revanche, M. André L. Daven, à qui M. de Maré a confié la direction artistique du Théâtre, annonce qu'il va en faire un "Opéra-Music-Hall" analogue au Coliseum de Londres ou à l'Hippodrome de New York. (*Comœdia*, 26 janvier 1925).

CHAPITRE III

Les Autres Scènes "À Côté"

LA CHIMÈRE

Parmi les autres "Compagnies" dramatiques dont l'exemple du Vieux Colombier a provoqué la naissance, on ne saurait dire encore lesquelles vivront plus de deux ou trois saisons. La plus importante d'entre elles était la CHIMÈRE, qui vient de passer de vie à trépas, mais dont l'existence éphémère fut marquée par beaucoup d'activité et de très heureuses initiatives.

Son fondateur, M. Gaston Baty, est avant tout un metteur en scène. Suivant l'expression de M. Charles Dullin, M. Baty "s'élève contre la domination de l'esprit sur la matière. Il veut une "fusion totale" des deux. En quoi il se sépare de Copeau et de Dullin, qui font de la matière l'humble servante de l'esprit. Autant qu'au texte M. Baty accorde de l'importance au geste, à la lumière, au décor, qui "doivent s'y ajouter pour que le théâtre soit de l'art "multiple, complet, grâce auquel toute la vie, la vie consciente et "la vie inconsciente inséparables en nous, peuvent s'exprimer sur "la scène."⁶⁰ Il veut faire du théâtre "une polyphonie vivante," une synthèse de tous les arts.

M. Baty avait d'abord travaillé avec M. Gémier lorsque celui-ci montait des pièces au Cirque d'Hiver et à la Comédie-Montaigne en 1920 et 1921. C'est là que d'abord il se signala par "sa science "de créateur d'images" en montant *Les Amants Puérils* de Fernand Crommelynck, *Le Héros et le Soldat* de Bernard Shaw, *Le Simoun* de H.-R. Lenormand. Lorsque Gémier prit la direction de l'Odéon en 1922, M. Gaston Baty venait de se séparer de lui pour fonder la Chimère.

Coup sur coup, les nouveaux "Compagnons" qu'il avait réunis montèrent une dizaine de pièces dont les plus remarquées furent: *La Belle de Haguenaue*, de Jean Variot;—*La Farce de Popa Ghéorghé*, d'Adolphe Orna;—*Intimité*, de Jean Pellerin;—*Martine*, de J.-J. Bernard (1922).

⁶⁰ *Comadía*, 1^{er} sept. 1923.

La Chimère resta d'abord errante, jouant tantôt aux Champs-Élysées tantôt aux Mathurins, tantôt en province ou à l'étranger. En mai 1923, elle s'installa juste en face de Saint Germain-des-Prés, dans une petite salle qu'elle baptisa du nom de "Baraque." Parmi ses innovations intéressantes était la création d'un comité de lecture formé d'un groupe d'auteurs dramatiques à qui M. Baty s'en remettait entièrement du soin de choisir ses pièces: MM. Saint-Georges de Bouhélier, Jean Sarment, Edmond Fleg, Lucien Besnard, Jean-Victor Pellerin, Émile Mazaud, Gabriel Marcel, J.-J. Bernard, Auguste Villeroy, Denys Amiel, Adolphe Orna, H.-R. Lenormand, tous décidés, ainsi que l'exprimait M. H.-R. Lenormand, porte-parole du comité, à "ne pas trahir les vivants "au profit des morts" et, parmi les morts, qu'on jouerait tout de même à l'occasion, à aller "chercher de préférence les oubliés." Ils refusaient de s'enfermer dans une formule ou dans un système de mise en scène, se promettaient de choisir leurs pièces avec éclectisme et sans esprit de camaraderie, voulaient se garder de devenir une chapelle, car "les chapelles ne deviennent pas des "églises, mais des sacristies, parfois même des officines," ni une école, parce que chacun d'eux entendait "préserver et développer "librement son tempérament d'artiste." Mais ils étaient d'accord sur plusieurs points. D'abord, que "les idées de Gaston Baty "sont assez fécondes pour stimuler l'évolution du théâtre et assez "générales pour servir des ouvrages profondément différents"; ensuite, que "l'émotion ne doit pas être expulsée de l'art dramatique"; que "le rire n'a pas besoin de porter l'estampille de Molière"; qu'"il ne faut pas bannir le tragique des spectacles"; enfin qu'il faut fuir par-dessus tout "l'honnête grisaille, la sage gâté, la bien-"séante mélancolie."⁶¹

Durant sa dernière année d'existence, la Chimère a donné dans sa Baraque: *Le Cyclone*, de Simon Gantillon, vigoureuse pièce où l'auteur met en scène les tragiques péripéties d'un voyage qu'il fit à bord d'un voilier;—*L'Aube et le Soir de Sainte Geneviève*, de Mme Marie Diémer, tout imprégné du charme des vieilles légendes;—*Je veux revoir ma Normandie*, 3 actes campagnards de Lucien Descaves, et le fameux *Voyageur* de Denys Amiel où est si bien illustrée une tendance chère aux "Compagnons" de la Chimère, celle de "voir à travers les personnages comme à travers un mur "et de faire entendre plutôt ce qu'ils pensent que ce qu'ils disent."⁶²

⁶¹ Art. de H.-R. Lenormand, *Comadia*, 3 mai 1923.

⁶² Régis Gignoux, *Comadia*, 4 mai 1923.

Malheureusement l'effort pécuniaire de soutenir la Baraque était trop grand et M. Baty dut y renoncer. En septembre 1923, ce petit théâtre original et vivant ne rouvrit pas. M. Baty entra alors à l'Odéon comme metteur en scène. En septembre 1924, M. Jacques Hébertot l'enleva à l'Odéon en lui donnant la direction artistique du *Studio* des Champs-Élysées.

45 "GROUPES D'ART DRAMATIQUE"

D'après M. Jean-Pierre Liautsu, auteur dramatique et l'un des collaborateurs de *Comœdia*, il y a aujourd'hui à Paris 45 "groupes d'art dramatique," dont cinq seulement "peuvent de "temps en temps aborder le vrai public"; les autres ne peuvent jouer que devant "des salles d'amis complaisants."⁸ Les cinq premiers sont: *Le Canard Sauvage*, *La Grimace*, *Les Pantins*, *Le Théâtre d'Art* et *Athéna*. Ils donnent leurs spectacles dans les salles de divers théâtres réguliers qu'ils louent suivant l'occasion.

M. Liautsu est membre de la Compagnie du CANARD SAUVAGE, qui a pour président un autre jeune auteur, M. Marcel Berger. Ce groupe ressemble à la défunte Chimère en ce que ce sont des écrivains qui choisissent les pièces à produire. Le *Crapouillot*, dans son numéro du 16 avril 1921, saluait avec sympathie la naissance de la nouvelle Compagnie et faisait remarquer qu'elle était composée: "1° de jeunes Français de talent: Lenormand, "Fauchois, Mazaud, Amiel, Obey, Mayre, Sarment, les uns encore "obscurs, les autres consacrés; 2° d'illustres étrangers: Merej-skovski, Bojer, et l'Autrichien Schnitzler."

Le premier spectacle, donné dans l'ancienne salle du musée Grévin, comportait deux pièces d'inégale valeur, mais intéressantes et qui se faisaient valoir mutuellement par leur opposition: *Le Cœur des Autres*, de M. Gabriel Marcel, "œuvre très haute, très "forte," disait M. Jacques Hardy dans le *Crapouillot*, et *Premières Armes*, de M. Marcel Berger, que le même critique qualifiait de "divertissement du meilleur ton" sur "un sujet un tantinet grivois." On le voit, des genres très différents voisinent au répertoire, sans distinction de tendances pourvu que les œuvres aient de l'intérêt.

Dans cette première saison, le groupe donna avec grand succès *La Souriante Madame Beudet*, d'André Obey et Denys Amiel, et des œuvres de quelques autres "jeunes." Puis il resta plusieurs

⁸ *Comœdia*, 26 oct. 1924: "Les Théâtres Irréguliers. Une entente est-elle "impossible?" par J.-P. Liautsu.

mois dans le silence et reparut en décembre 1923 au Théâtre Albert Ier avec une pièce de Jean Sarment: *Facilité*, et une d'André Obey: *Les Amis de la Dernière Heure*. Ensuite il présenta *Le Talon d'Achille*, de Marcel Berger, joué l'année précédente au Casino de Nice;—*L'Age de Raison*, de Paul Vialar;—un acte de jolie psychologie d'Yvan Noë: *Ne faisons pas un Rêve* (1924), et une noble et généreuse pièce de Philippe Fauré-Frémiet: *Sic Vos Non Vobis*.

Le Canard Sauvage a absorbé une autre Compagnie irrégulière formée indépendamment de lui, le GRIFFON, qui, après avoir donné en 1922 à la Comédie des Champs-Élysées *Les Bacchantes*, 3 actes de M. Jean-Pierre Liautsu, et à la Potinière *Les Forces Troubles*, 8 tableaux de M. Yvan Noë, et *L'Exilé*, un acte de M. Philippe Fauré-Frémiet, a, suivant l'expression de M. Liautsu, "disparu sous les plumes du Canard Sauvage" en 1923.

A leur tour, deux autres Compagnies irrégulières se sont réunies tout en gardant chacune son nom: La GRIMACE et Les PANTINS.—La première, fondée en 1911, avait été réorganisée au lendemain de la démobilisation par M. Fernand Bastide, son président actuel. Elle donna alors coup sur coup quatre pièces inédites: *Doralice ou la Métamorphose*, de Fernand Nozière et Georges Rivollet, au Théâtre Michel;—*Le Souffle du Désordre*, de Philippe Fauré-Frémiet, aux Mathurins;—*Le Loup de Gubbio* et *Le Coup de Bambou*, de Boussac de Saint-Marc, au Théâtre Michel.

Pendant ce temps, les PANTINS s'étaient fondés de leur côté (1921) et, dirigés par M. Jack Daroy, avaient donné: à Femina *Kecwella*, anecdote canadienne de M. Henry Deslys;—au Théâtre Albert Ier *Les Civilisateurs*, de Jack Daroy;—à la Potinière *L'Hos-tellerie du Bon Moyne* d'Henri Dhomont, et *L'Œillet Rouge*, un acte en vers de Léon Uhl.

En juin 1923, les deux Compagnies, réunies sous la direction de M. Fernand Bastide, donnèrent au Théâtre Michel une série de quarante représentations consécutives des œuvres qu'elles avaient, chacune de son côté, révélées auparavant.

Sur la proposition de M. J.-P. Liautsu, les directeurs du CANARD SAUVAGE, de la GRIMACE, des PANTINS, du THÉÂTRE D'ART et d'ATHÉNA ont eu dans les salons de *Comœdia*, au début de novembre 1924, des réunions en vue de former une association de leurs groupes. Ils ont discuté le plan d'un "contrat d'association matérielle qui, tout en sauvegardant l'autonomie artis-

“tique des différents efforts, assurera aux scènes associées une “administration centrale capable de lier leurs destinées commerciales.”⁶⁴ Le plan, aux dernières nouvelles, était sur le point d'aboutir.

Il faut sortir de la foule des autres Compagnies irrégulières deux groupes dont les efforts ont été remarqués: La Société AIDE ET PROTECTION (aux Mutilés de la Guerre), qui a donné en 1922: au Th. Antoine *Les Rivaux*, comédie en 3 actes de Roland Charmy; à Femina: *L'Idole*, comédie dramatique en un acte de Robert de Thiac, *L'Elixir d'Esprit*, conte en 3 parties, en vers, de Marcel Belvianes; au Trocadéro en 1923: *Huon de Bordeaux* d'Émile Roudié;—et LES ARTISANS, qui créèrent en 1923, au Th. Montmartre, *L'Image du Héros* de J.-P. Liautsu.

A noter encore: La FLAMME, La LICORNE, Le CÉNACLE DES ŒUVRIERS, le NOUVEAU THÉÂTRE, etc., dont on ne saurait dire si leurs tentatives auront un lendemain.

SCÈNES SPÉCIALES

Trois autres scènes, tout à fait en dehors des théâtres ordinaires, qui ne prétendent à rien rénover, mais qui ont chacune leur utilité et leur physionomie bien originale, sont la *Petite Scène*, le *Théâtre Ésolétrique* et le *Théâtre du Petit Monde*, trois créations d'après-guerre.

La PETITE SCÈNE est un groupement d'amateurs mondains amis de la *Revue Universelle*, qui se sont unis sous la direction de M. Xavier de Courville. Leur talent s'est imposé, puisque des critiques dramatiques non seulement leur font une place dans leurs chroniques, mais constatent que ce groupe a pris un bon rang parmi les scènes “à côté.”⁶⁵

Une ambiance tout à fait unique baigne les représentations de la Petite Scène. Tous ses collaborateurs: acteurs, musiciens, décorateurs, costumiers, souffleur, sont des gens du monde qui donnent à leur travail un caractère de distinction, de goût, de grâce, “une fleur élégante de politesse” vraiment délicieuse à respirer et qui fait mieux goûter le charme archaïque des pièces qu'ils exhumant. Les “meneurs du jeu,” comme dit M. Léo Claretie, “sont “gens de goût et de savoir, et artistes”; leur “érudition sagace et

⁶⁴ *Comœdia*, 5 nov. 1924.

⁶⁵ Léo Claretie, dans la *Revue Mondiale*, 1^{er} avril 1924.

“intelligente” va dénicher dans les petits chefs-d’œuvre oubliés—comédies ou opéras-comiques—du XVII^e et du XVIII^e siècles, les programmes les plus jolis. Ils les encadrent de décors dont le pittoresque savoureux fait ressortir les pimpants costumes, coquettement surannés, réclamés par ces piquantes résurrections des divertissements où se plaisaient nos ancêtres.

La Petite Scène a ouvert sa série de spectacles en 1921 par une pièce presque oubliée de Molière: *La Princesse d'Élide*, avec musique de Lulli et intermèdes. Ce fut, disent les critiques, “un spectacle enchanteur.” Ensuite elle a donné: *La Foire de Saint-Germain*, un acte de Dancourt écrit en 1696, qui fait revivre ce coin du vieux Paris où Procope ouvrit le premier “café”;—*Le Prince Travesti ou l'Illustre Aventurier* de Marivaux;—*L'Ivrogne corrigé ou le Mariage du Diable*, opéra-comique en deux actes, musique de Gluck, livret d'Anseaume tiré de la fable de La Fontaine *L'Ivrogne et sa Femme*; la pièce, jouée à Vienne en 1770, avait été oubliée depuis;—*Sancho Pança dans son île de Barataria*, opéra bouffon de Philidor, livret de Poinsinet, joué en 1762 à la Comédie-Italienne;—*La Coquette ou L'Académie des Dames*, curieuse comédie que Regnard avait donnée au Théâtre-Italien en 1691;—*Le Devin de Village* de J.-J. Rousseau;—*La Sérénade* de Regnard;—*La Nuit Vénitienne* de Musset;—enfin, en mai 1924, *Le Jugement de Midas*, livret de d'Hèle et Anseaume, musique de Grétry, jolie parodie, d'une part de la routine, de l'emphase traditionnelle de l'Opéra, d'autre part de la grossièreté de la chanson populaire des Forains de l'époque.

La Petite Scène fait mieux qu'offrir quelques moments exquis aux heureux invités de ses représentations: son travail n'a pas été sans exercer une heureuse influence sur le plus vénérable de nos théâtres. La Comédie Française, prise d'un intérêt soudain pour les œuvres oubliées du XVIII^e siècle, a donné, en mai 1924, *La Bonne Mère* de Florian, “gentiment rechampie, badigeonnée de “couleur fraîche, jolie comme un bibelot de porcelaine villageoise,” dit M. Gabriel Boissy, qui, bien que la pièce eût déjà été reprise à l'Odéon en 1922, attribue le geste de la Maison de Molière à l'intérêt éveillé par la Petite Scène. “La Petite Scène,” remarque-t-il, “en exhumant quelques-unes de ces pièces où s'exprimèrent “les grâces et le plaisir de vivre d'une société raffinée, nous a rendu “de grands services, et l'on peut dans ce sens renouveler un ré-

“pertoire un peu court qui possède nombre de charmants ouvrages
 “beaucoup trop négligés, sinon oubliés.”⁶⁶

Un THÉÂTRE ÉSOTÉRIQUE se développe grâce à l'initiative de Mme Berthe d'Yd et de son mari, M. Paul Castan, secondés par les sociétés *Athéna* et *Rythme et Beauté*. Dans le théâtre attendant au Temple Théosophique du square Rapp, ces Sociétés montent avec Mme d'Yd, qui y joue son rôle, de curieuses pièces écrites par elle: *Au-delà du Seuil*, *Le Voile du Passé*, *Sketch Psychique*, *Germain*, ou par M. Hermann Schilde: *Alcyone*, ou encore par M. Guillot de Saix: *Les Visites au Coin du Feu*, *Les Anges qui n'ont pas d'ailes*, toutes pièces destinées à vulgariser les sciences occultes et les études sur l'Au-Delà.

Sur cette scène on joue aussi des pièces qui ne se rattachent pas étroitement au programme de l'enseignement ésotérique. Mme Berthe d'Yd l'a déclaré: “Le mot *ésotérique* est employé ici dans “le sens le plus large . . . Nous allons vers le symbolisme, la vision “transfigurée et embellie de l'univers.” On y a donc joué aussi *Le Calvaire* de M. Philippe Fauré-Frémiet, et la dernière représentation (24 nov. 1924) comprenait, outre *Les Anges qui n'ont pas d'ailes*, *Le Sceptique Ebloui*, de M. René Bruyez, qui n'a rien à voir avec l'occultisme, et *Dante*, poème dramatique de M. Maurice Nourry.

Le THÉÂTRE DU PETIT MONDE, créé en 1919 par M. Pierre Humble pour les enfants, vient d'obtenir une subvention du Ministre de l'Instruction Publique. Il tire en général ses spectacles des romans de la comtesse de Ségur: *Bécassine opère elle-même*, adaptation en 3 actes faite par M. Cauméry;—*La Sœur de Gribouille*, adaptée par M. André de Chatellus;—*Dourakine à l'auberge de l'Ange Gardien*, adapté par M. de Pitray, petit-fils de Mme de Ségur;—ou les demande à M. Alfred Machard, le Poulbot de la littérature, dont les plus jolies pièces pour enfants sont: *Minuit, Chrétiens!* un acte à quatre personnages dont 2 enfants, inspiré par les fêtes de Noël (Deux Masques, déc. 1922) et *Popaul et Virginie*, monté le 10 octobre 1924 sur la scène de Femina, avec musique de M. Victor Larbey.⁶⁷

⁶⁶ *Comédia*, 16 mai 1924.

⁶⁷ Ce même automne de 1924, la Comédie Française a monté une nouvelle pièce pour enfants de M. Machard: *Croquemitaine*. (*Revue des Deux Mondes*, 15 nov 1924.)

Il semble que ce soit un mouvement sérieux pour donner aux enfants leur part du plaisir que procure le théâtre. De son côté, le Théâtre Albert Ier a monté en 1924 un conte dramatique et musical pour les enfants: *Un Million dans une Main d'Enfant*, par M. A. Machard, où presque tous les rôles furent tenus par des petites filles, car l'action se passe dans un pensionnat de fillettes.—Et un des derniers numéros de *Comœdia*⁸⁸ annonçait l'inauguration d'un second théâtre pour les enfants: le THÉÂTRE ROSE, auquel le Théâtre des Mathurins prêtait sa scène pour jouer *Jean qui Grogne et Jean qui Rit*, de Mme de Ségur. Ce théâtre jouera tous les jours, en matinée, pour les petits.

Mentionnons, pour compléter ce tableau des scènes excentriques, le THÉÂTRE DE VERDURE du Pré-Catelan, au Bois de Boulogne, théâtre en plein air qui n'est pas un music-hall. De jolies œuvres de poésie y alternent avec de faciles et gaies comédies. En juillet 1914, *Le Roi Personne*, pièce en 4 actes en vers où MM. Bully et Delaquys reprenaient la légende du retour d'Ulysse, y remporta un éclatant succès. Fermé pendant la guerre, il a donné depuis sa réouverture, entre autres petites pièces: *Le Cor Fleuri*, féerie en un acte en vers, de M. Ephraïm Mikaël,—*La Fontaine des Fées*, conte en 3 tableaux de M. Félix Fourdrain,—*Le Chanteur Errant*, comédie en un acte en vers, de M. Pierre Masson,—*L'Heure de Cypris*, pièce en un acte en vers, de M. André Lamandé,—*Les Cerises*, comédie en un acte en vers, de M. Clénet,—*La Maison de Banlieue*, pièce en un acte tirée du roman de M. René Bazin par M. Guillot de Saix, etc.

THÉÂTRE ANGLO-AMÉRICAIN.—Un Théâtre Anglo-Américain a été ouvert à Paris le 25 avril 1924, grâce à l'initiative de M. Thomas Van Dycke, directeur des *Dramahouse Players*. Il était installé dans le Th. Albert Ier, loué pour un an par M. Van Dycke, qui voulait donner aux Parisiens et à la colonie anglo-américaine de Paris la chance d'entendre les auteurs anglais et américains dans leur propre langue. Le programme, annoncé par *Comœdia* dans son numéro du 21 mars 1924, a commencé par *The Dover Road*, de A. A. Milne. Puis devaient venir: *The Skin Game*, de John Galsworthy; *Outward Bound*, de Sutton Vane; *A Bill of Divorcement*, de Clemence Dane; *You and I*, de Philippe Barry;

⁸⁸ Nov. 1924.

Laughing Lady, d'Alfred Sutro; *Lillies of the Fields*, d'Hastings Turner; *The Outsider*, de Dorothy Brandon, et des pièces de Bernard Shaw, Sapper, O'Neill, Maugham, Richmond et Emery.—Les numéros successifs de *Comædia*, depuis le début de la saison 1924-25, annoncent avec persistance sous une "direction intérimaire," des vaudevilles français. Est-ce une interruption momentanée du programme des *Dramahouse Players*, ou son abandon? La société anglo-américaine de Paris ne s'intéresse-t-elle pas assez à sa propre littérature dramatique pour rendre cette entreprise viable? . . . Le tout prochain avenir le dira sans doute.

CHAPITRE IV

Influence des Théâtres d'Avant-Garde Sur les Théâtres Officiels

I. Sur l'Odéon

Les théâtres d'avant-garde dont nous avons fait l'historique ont eu une influence inégalement marquée, mais réelle et dont il faut tenir compte, sur les théâtres officiels: l'Odéon et la Comédie Française.

A l'Odéon surtout, la soif de renouvellement est évidente, spécialement depuis qu'il est entre les mains de M. Firmin Gémier qui, en 1922, y a succédé à Antoine.

Comme beaucoup d'autres artistes, M. Gémier a eu des débuts difficiles. Fils d'aubergistes de la banlieue de Paris, il était entré comme petit employé dans une usine de produits chimiques où il ne gagnait que juste sa pitance. Déjà en proie à la passion du théâtre, tout en expédiant son fastidieux travail il rêvait aux moyens de la satisfaire. Le hasard l'aïda: passant un soir devant l'Ambigu au moment où le chef de claque embauchait des mains solides, il s'offrit et, du poulailler, eut la joie de contempler les acteurs en scène. Plusieurs fois par semaine désormais, il put s'offrir gratuitement cette joie; et bientôt l'ambition lui vint de passer du poulailler sur les planches. Aidé des conseils de l'acteur Saint-Germain, il commença à travailler, seul, et résolut de se présenter au Conservatoire. M. Adolphe Thalasso, dans son histoire du Théâtre Libre, constate, hélas! que Gémier "détient le record du refus au Conservatoire, où il se présenta vainement deux fois". . . "trois fois," assure, de son côté, M. René Jeanne dans *La Herse*.⁶⁹

Ces échecs ne découragèrent pas la vocation de Gémier; il se promit d'arriver quand même et se tint parole. "Il commença "à jouer dans une société d'amateurs, 'La Gauloise,' qui donnait "ses représentations dans un café de Montmartre, 'le Rocher "'Suisse.' Là, il fit la connaissance du frère d'Antoine." Mais cet

⁶⁹ 7^e année, n. 6, sept.-oct. 1921.

événement n'influa pas tout de suite sur sa vie. "Engagé au Théâtre Montparnasse, puis au Théâtre de Belleville, où, à raison de "30 francs par mois, il débuta dans *Les Pirates de la Savane*, "Gémier, qui bien souvent avait dû sans dîner se coucher sur un "banc en lisant une vieille brochure de théâtre . . . passa bientôt "aux Bouffes-du-Nord, puis au Château-d'Eau et enfin à l'Ambigu, "qu'il délaissa bien vite pour débiter au Théâtre Libre dans la "*Blanchette* de Brieux (1892), où il interpréta avec un succès considérable le rôle du cantonnier.⁶⁰

De 1892 à 1896, il est de toutes les pièces qu'Antoine monte, ce qui ne l'empêche pas, le Théâtre Libre ne donnant que deux représentations par mois, de créer des rôles au Cercle des Escholiers, à l'Ambigu où il paraît dans *Les Gattés de l'Escadron* de Courteline, à l'Œuvre où il remporte un gros succès personnel dans la *Venise Sauvée* d'Ottway, puis dans *Ubu Roi* d'Alfred Jarry, et à l'Odéon.

Le 29 septembre 1897, il est dans la représentation d'ouverture du Théâtre Antoine, où, jusqu'en 1900, il participe à la création de huit pièces, dont: *Le Bien d'Autrui*, d'Emile Fabre, *Le Repas du Lion*, de F. de Curel, *La Nouvelle Idole*, du même auteur, *Résultat des Courses*, de Brieux, *La Clairière* de Maurice Donnay et Lucien Descaves.

Puis il passe successivement au Gymnase, à la Renaissance, dont il fut quelques mois directeur, au Châtelet, aux Capucines, à l'Odéon, revient au Gymnase, est acclamé à Lauzanne en 1904 "à la fin des Fêtes célébrant le centenaire de la réunion du canton "de Vaud à la Confédération, Fêtes au cours desquelles il avait "fait évoluer des masses de plus de 2000 personnes."⁶⁰

Il prend la direction du Théâtre Antoine quand Antoine la quitte pour recevoir celle de l'Odéon (1906); mais il continue à étendre son activité à d'autres scènes. En 1919, il crée au Cirque d'Hiver *Œdipe, Roi de Thèbes*, de M. Saint-Georges de Bouhélier, dont les 13 tableaux lui permettent un extraordinaire déploiement de magnificence, des jeux athlétiques et des bacchanales pour lesquels toute une foule de "sportifs" fut requise. Cette tentative de marier la tragédie antique et . . . le cirque ne fut du reste appréciée ni du public ni de la critique.

En mai 1920, il assume pour un an la direction de la Comédie des Champs-Élysées, qui prend alors le nom de Comédie-Montaigne

⁶⁰ René Jeanne, *La Herse*.

et le gardera jusqu'en décembre 1921.⁶¹ Secondé par M. Gaston Baty, son metteur en scène, il y crée *Le Simoun*, de H.-R. Lenormand, *Les Amants Puérils*, de Fernand Crommelynck, *Le Héros et le Soldat* de Bernard Shaw; il reprend de Shakespeare *La Mégère Apprivoisée*, et de Strindberg *Mademoiselle Julie*. En même temps il organise au Trocadéro le Théâtre Populaire, qu'il continuera à diriger après avoir assumé en 1922 la direction de l'Odéon, où il est appelé à remplacer M. Paul Gavault, successeur d'Antoine.

Aussitôt installé à l'Odéon, il s'emploie à le rajeunir. Il avait appris d'Antoine à accumuler les détails réalistes pour composer des mises en scène "devant lesquelles la foule béait d'admiration "parce qu'elle se sentait en face de la vie." Cela ne devait pas longtemps le contenter. Peut-être sous l'influence de M. Gaston Baty, peut-être guidé par son seul goût, il se rendit compte que l'illusion de la vérité est supérieure artistiquement à la copie exacte et minutieuse des objets, qu'une synthèse intelligente est plus évocatrice qu'une analyse, et il s'achemina vers la simplification du décor.

Il accomplit une véritable révolution dans l'art de la mise en scène lorsqu'en 1917, montant le beau drame de M. François Porché, *Les Butors et la Finette*, il supprima la rampe et la remplaça par un escalier qui, sur toute la longueur de la scène, la fait communiquer avec la salle. La pièce elle-même lui soufflait cette audace et devait en assurer le succès: lorsqu'au 3^e acte le canon ennemi interrompt la fête donnée par la Finette et que "des cortèges, "drapeaux en tête, envahissent la scène," de la salle les acteurs, hommes, femmes, escaladaient l'escalier tandis que d'autres entraient par les coulisses, et c'était la salle elle-même qui semblait se lever et courir auprès de la Princesse menacée. Grande et belle idée, trouvaille de génie.⁶² Cet escalier, que Gémier construisit à l'Odéon comme il l'avait construit au Théâtre Antoine, interdit

⁶¹ A. Aynard, *Almanach des Théâtres*.

⁶² Antoine, discutant dans *Le Théâtre* (n. 381, janv. 1920) la mise en scène de Gémier au Cirque d'Hiver pour *Cœdipe, Roi de Thèbes*, dit que "Gémier emploie "volontiers les escaliers et en abuse quelquefois." Antoine trouve discutable "la possibilité du coudoisement des acteurs costumés avec les spectateurs." Reinhardt, ajoute-t-il, "emploie bien le même procédé, comme nous le vîmes au "Vaudeville dans *Sumurum*, mais en évitant un contact trop étroit, à l'aide "d'une galerie exhaussée, dominant l'orchestre. J'imagine que Gémier, auquel n'ont "pas pu échapper les effets saisissants ainsi obtenus, a voulu, en y renonçant, "éviter une imitation trop flagrante."

l'accumulation des détails réalistes, il donne de l'air à la scène et la libère de l'esclavage dont elle souffrait. C'est la même idée qui présida à l'organisation de la salle du Vieux Colombier.

M. Gémier rêve pour l'Odéon d'autres améliorations qu'il n'a pu encore réaliser qu'imparfaitement, et qu'il a indiquées à M. Max Frantel dans une interview rapportée par celui-ci dans *Comœdia*: "Un décor panoramique qui permettra de jouer *Faust*, *l'Orestie* et *La Tempête*; un éclairage puissant qui créera une illusion scénique plus séduisante . . . des décors qui ne seront ni réalistes ni synthétiques, plus modelés que peints."⁶³

Quand il aura achevé de l'outiller ainsi, l'Odéon, avec sa troupe bien entraînée, souple et preste, pourra rivaliser sous bien des rapports avec les meilleurs théâtres "d'avant-garde." Sous bien des rapports; pas sous tous. Car son directeur aura toujours à compter avec deux faits qui limitent sa liberté d'action. D'abord l'Odéon est et doit rester un théâtre d'éducation classique: des représentations y sont données régulièrement chaque semaine pour la jeunesse des écoles, à qui est ainsi offerte l'occasion de voir à la scène les chefs-d'œuvre qu'elle étudie dans les livres.⁶⁴ Ensuite les abonnés sont en grande majorité des petits bourgeois les plus bourgeoisants du monde: cent au plus sur quinze cents, di M. Gémier, sont instruits des dernières innovations de la littérature dramatique. Ils ne tiennent pas à trop de subtilité ou de délicatesse; ils veulent "entendre une histoire qui les émeuve ou les "amuse," et M. Gémier reconnaît s'être trompé quand il a cru qu'il pourrait jouer à l'Odéon les mêmes pièces qu'à la Comédie-Montaigne. Mais il ne négligera rien pour transformer son théâtre, et il promet d'y accueillir les bons auteurs modernes, pourvu qu'ils lui apportent "des pièces où il y ait une histoire."

Déjà il s'occupe de rénover la mise en scène du répertoire français et étranger, et, dit-il, il "remonte les chefs-d'œuvre classiques "à la satisfaction de tous les abonnés." Il ne semble pas, il faut l'avouer, que cette satisfaction soit toujours partagée par les critiques dramatiques. M. Gabriel Boissy,⁶⁵ parlant de la nouvelle mise en scène du *Cid*, reproche à M. Gémier d'avoir rompu à plaisir l'unité vers laquelle Corneille s'est efforcé, et travesti la sobre et sévère tragédie en drame shakespearien. Déjà il était

⁶³ *Comœdia*, 1923.

⁶⁴ Le même usage existe à la Comédie Française.

⁶⁵ *Comœdia*, 5 fév. 1924.

entré en controverse avec lui⁶⁶ au sujet d'*Iphigénie*, non cette fois pour la mise en scène, qui n'avait pas été changée, mais pour le jeu déplorable des acteurs. M. Boissy reprochait à M. Gémier d'enlever à la tragédie son rythme propre, son style et sa grandeur, de la faire jouer, sous prétexte de naturel, comme la comédie. Ce n'est plus alors, dit-il, "humanité réalisée; c'est mauvais goût, "vulgarité, déchéance et désordre,"—et devant ce massacre toute la salle, "par sa froideur, gémissait."—M. Gémier semble avoir tenu compte de ces critiques, car dans une représentation de *Cinna* donnée au mois de septembre suivant, l'intention de garder à la pièce son ton de grandeur était manifeste. S'il faut, à regret, constater que l'impératrice portait en guise de peplum une robe pailletée dont la couleur et la ligne étaient déplorablement modernes, et que les acteurs, trop gourmés, semblaient mal à l'aise dans leurs toges trop lourdement drapées, du moins le décor offrait bien la noble et harmonieuse simplicité classique, l'unité de la pièce et son rythme étaient respectés. On pouvait pourtant sans peine rêver mieux. M. Gémier a moins le sens de la tragédie que celui des pièces modernes. Sur ce dernier terrain il est admirable, et son *Simoun* notamment est une extraordinaire réussite.

Des œuvres très intéressantes, quelques-unes de grande valeur, ont été créées à l'Odéon depuis 1917: *La Vie d'une Femme*, de Saint-Georges de Bouhéliér (1919), *La Princesse*, de Paul Géraudy et Laveline, *Le Crime de Potru*, *Soldat*, de Charles-Henri Hirsch (1919);—*Mademoiselle Pascal*, de Martial Piéchaud, *Le Matre de son Cœur*, de Paul Raynal, *Roger Bontemps*, d'André Rivoire, *La Maison sous l'Orage*, d'Émile Fabre, (1920);—*Louis XI, curieux Homme*, de Paul Fort, *Trois bons Amis*, de Brieux, *La Paix*, de Marie Lenéru (1921);—*La Dent Rouge*, de H.-R. Lenormand, *Le Mariage d'Hamlet*, de Jean Sarment, *L'Autoritaire*, d'Henri Clerc, *Les Fruits Défendus*, de Gustave Téry (1922);—*Tragédie de Tristan et Yseult*, de Saint-Georges de Bouhéliér, *Mademoiselle Le Feu*, d'Adolphe Orna (1923);—*L'Invitation au Voyage*, de J.-J. Bernard, *L'Homme qui n'est plus de ce monde*, de Lucien Besnard, *L'Homme et ses Fantômes*, de H.-R. Lenormand (1924);—*L'Égale*, de Gabriel Reuillard et René Wachtausen (déc. 1924).

Sans compter de belles reprises: une tragédie du XVI^e siècle, *Les Juifves*, de Robert Garnier (1922); *Pelléas et Mélisande*;

⁶⁶ *Comœdia*, 11 nov. 1923.

L'Envers d'une Sainte, de Curel; *Le Simoun*, de Lenormand.— Sans compter les adaptations de romans fameux: *Les Mistralles*, adaptés par Paul Meurice et Charles Hugo, *La Chartreuse de Parme*, par Ginisty, *Les Dieux ont soif* (1923), par Pierre Chainé, *La Mare au Diable*, par Henri Lapaire, *Candide*, par Clément Vautel et Léo Marchès.

Sans compter enfin les auteurs étrangers: Shakespeare, il va de soi, au premier rang; Tolstoï avec *Résurrection*, adapté par Henry Bataille; E. O'Neill avec *L'Empereur Jones*, adapté par Maurice Bourgeois (1923), et la belle et cruelle pièce de Madame Karem-Bramson: *Le Professeur Klénow* (1923), que la grande dramaturge danoise écrivit elle-même en français.

II. Sur la Comédie Française

Autant l'Odéon a été profondément touché par l'esprit de renouveau qui souffle sur la meilleure partie de la scène française, autant la Comédie Française l'a été discrètement. Son administrateur général, M. Emile Fabre, encourage artistes et metteur en scène à déployer leur originalité, à rajeunir formules et décors, à donner à chaque œuvre, tout comme les théâtres d'avant-garde qui s'en vantent le plus, son atmosphère et son esprit. Il a une troupe variée, riche en talents, dévouée, travailleuse, où près des grands tragédiens, des grands comédiens, les jeunes apportent leur spontanéité, leur entrain, leur joie de vivre, leur sensibilité, le tout fondu en une unité admirable. On trouve dans la Maison de Molière toutes les sortes de talents, comme tous les derniers progrès de mise en scène. Ce qu'on n'y trouve pas, ou rarement, ce sont "de jeunes auteurs ou de grandes nouveautés."

Il ne faut point s'en étonner, car, ainsi que le dit M. Lucien Dubech dans un numéro du *Capitole* paru en octobre 1923 et consacré à la Comédie Française, là on ne prépare pas l'avenir, au contraire on y "enregistre le passé." Et cette mission qu'a reçue la Comédie Française lui interdit de se poser en théâtre d'avant-garde. "Par destination et par constitution Théâtre d'Etat," dit M. Dubech, "ce n'est pas son rôle de patronner sans prudence les "nouveautés. Elle ne peut, elle ne doit dispenser son prestige "qu'à ce qui offre des garanties. On ne lui demande en effet que "de consacrer les justes réputations." M. Dubech ajoute que lorsque la Comédie Française a voulu sortir de son rôle et inventer

des jeunes, elle a fait de mauvais choix et abouti à des échecs retentissants. Entre autres exemples à l'appui de ce dire, il cite *Un Homme en marche* de M. Henry-Marx. Il explique cela par le fait que le Comité de Lecture, composé des plus anciens comédiens, manque de sagesse et de discernement pour choisir parmi les audaces de la génération montante. Une autre preuve éclatante à l'appui de cette assertion a été fournie au début de cette année par la pièce de M. Paul Raynal: *Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe*, qui, dès sa première représentation à la Comédie, souleva des tempêtes de protestations. M. Henri Auriol, rappelant à ce sujet dans *Comœdia*⁹⁷ "le véritable rôle du Théâtre Français," arrive aux mêmes conclusions que M. Dubech, à savoir que ce rôle est celui de gardien de la tradition nationale, et ne peut pas être rempli en jouant des œuvres nouvelles. "Pour juger si une pièce convient "au goût d'une nation, un arbitre unique ou même un comité de "lecture ne sauraient suffire. C'est l'opinion publique, celle des "lettrés ou celle du peuple, suivant le genre, qui en décide. Et elle "ne le peut que *longtemps après la publication d'une œuvre*," lorsque le temps a confirmé la première opinion.

On ne saurait définir mieux que ne l'ont fait ces deux critiques les attributions de notre grand Théâtre National. C'est aux autres à *découvrir*; la Comédie Française *consacre*, et c'est assez.

⁹⁷ 11 février 1924.

II^{me} PARTIE

Les Auteurs et les Œuvres

CHAPITRE I

Auteurs Consacrés par la Comédie Française

Puisque tel est le rôle de la Comédie Française, qui a-t-elle consacré parmi les contemporains?¹

M. Lucien Dubech, dans l'article déjà cité,² constate d'abord qu'entre 1890 et 1900 parut au théâtre "la génération la plus brillante et la plus féconde du XIX^e siècle."—"Depuis le temps de "Molière et de Racine," dit-il, "la scène n'avait pas connu un âge "aussi heureux que celui où parurent coup sur coup Jules Lemaitre, "Georges Feydeau, Alfred Capus, Edmond Rostand, MM. de "Curel, Courteline, Donnay, Mæterlinck, de Porto-Riche . . . "sans compter les *minores*: Hervieu, Mirbeau, Brieux, Lavedan."

L'arrivée de ce groupe coïncidait heureusement avec la fondation du Théâtre Libre. Sans Antoine, nous l'avons vu, les meilleurs de ces auteurs n'auraient peut-être pas réussi à se faire jouer, car, rompant avec les habitudes établies, ils avaient d'instinct rejeté toutes les petites habiletés de construction de la "pièce bien faite," et les directeurs des grandes scènes, effarés, refusaient ces œuvres qui "n'étaient pas du théâtre." MM. de Curel, Donnay, Lavedan, Courteline, Brieux, virent leurs premières pièces montées par Antoine; Mæterlinck, on se le rappelle, fut d'abord joué par Paul Fort sur son éphémère Théâtre d'Art. Plus tard seulement, quand ces auteurs se furent imposés au public et à la critique, la Comédie Française leur ouvrit ses portes.

La génération suivante fut moins heureuse et moins féconde. Fortement influencée par l'esprit naturaliste du Théâtre Libre,

¹ Nous ne comprenons ici, outre les vivants, que ceux dont la mort ne remonte pas au-delà de 1914.

² "Le Répertoire Moderne à la Comédie Française." C'est cet article qui nous a fourni, jusqu'à l'année 1923, beaucoup des faits exposés dans ce chapitre; à partir de 1923, *Comedia* et les chroniques dramatiques des diverses *Revue*s.

elle tomba dans ce qu'on a justement appelé la "littérature brutale." Ses chefs reconnus et consacrés par la Comédie Française sont, dans le genre sérieux: MM. Henry Bataille, Henry Bernstein et Saint-Georges de Bouhélier; dans le genre gai: MM. Robert de Flers et Gaston de Caillavet, et, un peu plus jeune, Sacha Guitry.

Une troisième génération commence à envoyer quelques représentants à la Comédie Française: MM. Paul Géraudy, Paul Raynal, Henry-Marx, Jean Sarment.

Enfin la poésie y est représentée, d'Anatole France à M. François Porché, par Edmond Rostand et MM. Jean Richepin, Gabriel Nigond, Miguel Zamacoïs, Maurice Magre, André Rivoire, Alfred Poizat, Albert du Bois, André Dumas, Ferdinand Hérold, Jacques Brindejont-Offenbach, Jacques Richepin, Louis Gendreau et Guillot de Saix, Charles Péguy.

On ne saurait mettre tous ces auteurs sur le même plan. Les uns sont entrés dans le musée dramatique de la France parce qu'ils étaient les plus représentatifs du "goût de la nation"; les autres, plus grands, s'y sont imposés comme créateurs d'un nouveau courant d'idées ou d'une nouvelle forme d'art appréciés par le public.—Nous considérerons donc ces deux groupes séparément, en laissant pour le prochain chapitre, où ils seront au milieu de ceux de leur âge, les auteurs de la troisième génération.

I. AUTEURS REPRÉSENTATIFS DU GOÛT NATIONAL

1.—*Auteurs gais*.—La Maison de Molière, cela va de soi, accueille les auteurs gais, à condition pourtant que leur rire soit d'une certaine qualité: elle n'a pas joué Georges Feydeau, malgré son extrême habileté de faiseur de pièces et ses inépuisables inventions d'imbroglios désopilants, parce qu'il ne s'est jamais élevé au-dessus du vaudeville. En revanche, elle a joué du Courteline, elle joue même du Tristan Bernard, du de Flers et Caillavet, voire du Sacha Guitry, mais avec choix et mesure.

"Les farces amères de M. COURTELINE," dit M. Lucien Dubech, "ne sont entrées que tard, lorsque tout le monde en eut reconnu la profondeur sous la charge "féroce et le ton débridé. *Boubouroche* (1893), est au répertoire, ainsi que *La Cruche*" (écrite avec Pierre Wolff, 1921), "et ce bref chef-d'œuvre, *La Paix chez Soi* (1903). "La Comédie Française eut la primeur de la curieuse suite en vers que M. Courteline imagina de donner au *Misanthrope*, *La Conversion d'Alceste* (1905)."

C'est peu, sur une œuvre qui comprend quelques dizaines de pièces, toutes hilarantes, dont nous ne citerons que les plus fa-

meuses: *Les Gattés de l'Escadron* (1886), *Le Train de 8 heures 47* (1888), *Un Client sérieux* (1897), *Les Boulingrin* (1898), *Le Gendarme est sans pitié* (1899), *Le Commissaire est bon Enfant* (1900), *Messieurs les Ronds-de-Cuir* (1911), en collaboration avec M. Robert Dieudonné. Bureaucrates, propriétaires, avocats, magistrats, gendarmes, médecins, bourgeois et bourgeoises de tout acabit y défilent en de grotesques attitudes au milieu des aventures les plus cocasses.—Mais ce maître de la farce, parti du Théâtre Libre, n'avait sans doute pas rêvé d'aboutir à la Comédie Française. Il est joué du reste sur toutes les scènes de Paris, à la Scala et aux Capucines comme sur les plus relevées. C'est qu'il est, comme Molière, accessible à tous et en même temps chargé de bien plus de sens que la foule n'en voit. Son rire cache une amère philosophie et beaucoup de bonté, de pitié aussi pour l'humaine sottise.

La Comédie Française a fait une place bien plus mince à M. TRISTAN BERNARD. Cet auteur, très populaire aussi et par quelques-uns comparé à Courteline, lui est pourtant inférieur: son comique n'est que de situation tandis que celui de Courteline est d'observation. M. Tristan Bernard ne pousse pas loin en profondeur l'étude des caractères, mais il sait choisir le détail amusant, l'épisode comique, il dessine des silhouettes charmantes ou fautes, et sur le tout il jette à profusion un esprit étincelant. Parmi ses nombreuses pièces, les plus réputées sont: *Le Fardeau de la Liberté* (Œuvre, 1897, repris par l'Œuvre à Femina, 1909, et par l'Odéon, 1924); *La Mariée du Touring Club* (1899); *L'Anglais tel qu'on le parle* (1899); *Le Danseur Inconnu*³ (1909); *Le Peintre Exigeant* (1910); *Le Petit Café* (1911); *On nait Esclave* [des domestiques] (1912); *Les deux Canards* (1914), aventures et amours d'un homme qui mène de front deux journaux d'opinion opposée; *Jeanne Doré* (1914), où, par exception, l'auteur aborde une situation dramatique fort émouvante.

Pour consacrer la renommée de M. Tristan Bernard, la Comédie lui a d'abord pris cet amusant lever de rideau: *L'Anglais tel qu'on le parle*, dont l'inépuisable succès depuis un quart de siècle justifie amplement cet honneur; puis elle a créé elle-même *Le Peintre Exigeant*, simple "pochade d'atelier" que M. Adolphe Brisson a justement rapprochée du *Mariage Forcé* et du *Médecin malgré lui*, ces "farces que leur grand âge a rendues vénérables."⁴

³ Repris au Théâtre de la Madeleine, déc. 1924.

⁴ *Illustration Théâtrale*, 26 mars 1910.

DE FLERS & CAILLAVET, les princes de la comédie gaie, aussi populaires de nos jours que le furent leurs aînés, Meilhac et Halévy, sous le Second Empire, devaient forcer les portes vénérables. En quinze ans d'une collaboration que seule put briser la mort de Gaston de Caillavet (1915), ils ont donné vingt-quatre pièces de valeur inégale, mais admirablement faites, pleines d'esprit, d'invention, de situations amusantes, depuis *Les Travaux d'Hercule* (1901), opéra-bouffe, parodie de l'Antiquité, jusqu'à *L'Habit Vert* (1912), farce satirique sur l'Académie Française, en passant par *L'Ane de Buridan* (1899), *Chonchette* (1902), *Miquette et sa Mère* (1906), *L'Eventail* (1907), *La Belle Aventure* (1914), etc. Le sel d'une gaie satire relève parfois leur fantaisie, comme dans *Le Bois Sacré* (1910) et *Le Roi* (1908); parfois, comme dans *Primerose* (1911), cette fantaisie s'attendrit; mais jamais les joyeux compères ne s'embarrassent de soucis moraux.

La Comédie Française a monté d'eux *Primerose*, *L'Amour veille* (1907), et dernièrement M. Brotonneau, créé en 1914 et interrompu par la guerre.

Depuis la mort de M. Gaston de Caillavet, c'est avec M. Francis de CROISSET (de son vrai nom Wiener, né à Bruxelles) que M. Robert de Flers travaille. Cette nouvelle collaboration a donné en 1920 *Le Retour*, sensiblement plus élevé de ton que les joyusetés habituelles, puis *Les Vignes du Seigneur* (1923), où se retrouve la première veine; *Ciboulette* (1923), aimable et gracieuse opérette, et *Romance* (1923), adaptation de la pièce de M. Edward Sheldon, à laquelle les auteurs ont apporté "les modifications indispensables pour que cette version fût en harmonie avec le caractère français," et qui a remporté à l'Athénée le même brillant succès que l'original américain avait rencontré en Amérique, en Angleterre et jusqu'en Russie.⁵—La collaboration de MM. de Flers et Croisset n'a pas encore été honorée d'une reprise par la Comédie Française, mais celle-ci a déjà deux pièces de M. de Croisset à son répertoire: *Le Paon* et *D'un Jour à l'Autre*. (1917)

Des trente-quatre pièces que M. SACHA GUITRY a jetées sur les diverses scènes boulevardières depuis son début en 1905, la Comédie n'en a recueilli qu'une en 1922: *Les deux Couverts* (1914), fantaisie en un acte moins débridée que les autres. Musée dramatique, elle devait cela au grand favori du boulevard dont

⁵ *Comœdia*, 23 déc. 1923.

l'inépuisable verve d'auteur est si bien servie par son talent et celui de sa femme, Yvonne Printemps. A eux deux ils créent tous les rôles de jeunes premiers—Lui, Elle!—des pièces qu'il écrit en un tournemain et qui, malgré tout son esprit, se ressentent fort de cette hâte. Déplorablement lestes, souvent polissonnes, mais toujours d'une gâté endiablée, elles font courir tout Paris.

Il suffira de citer: *Les Nûtes* (1906), où il parisianise une comédie d'Aristophane; *Le Veilleur de Nuit* (1911), *Le Grand-Duc* (1921), *Jacqueline* (1922), tirée de la nouvelle d'Henri Duvernois *Morte la Bête* . . . Puis des pièces de meilleure tenue que les trois premières: *Debureau* (1918), drame en vers retraçant la carrière et la décadence du mime Debureau; *Le Comédien* (1921) sous lequel se retrouve, dit-on, la vie galante et artistique de Lucien Guitry, le père de l'auteur, qui créa le rôle du Comédien;—et même des sujets sérieux: un *Béranger* (1920), un *Pasteur* (1922) un peu terne, mais bien fait, ou encore *Un sujet de Roman* (1923), pièce intéressante sans grivoiserie, qui vise au dramatique. Mais Sacha Guitry a bien vite abandonné cette veine pour revenir à sa première manière.

2.—*Comédie sociale légère*.—A côté de ces représentants du genre purement comique, le Théâtre Français accueille, lorsque la faveur publique les lui désigne, ceux de la comédie sociale légère et fantaisiste telle que la comprennent les princes du boulevard: Pierre Wolff, Alfred Capus, Maurice Donnay surtout.

Avec M. PIERRE WOLFF comme avec Courteline, c'était le Théâtre Libre dans ses représentants les plus débridés que la Comédie acceptait. Il avait en effet débuté chez Antoine en 1890 avec *Jacques Bouchard*, "un acte dans toutes les règles de la forme mule rosse," dit M. Adolphe Thalasso; puis sur la même scène il donna *Leurs Filles* (1891), qui eut un gros succès. "La pièce, "conçue suivant l'esthétique nouvelle, pétillait d'esprit et se recommandait par une observation très juste," dit encore M. Thalasso.

La Comédie a repris de lui *Les Marionnettes* (1910) et créé en 1920 *Le Voile Déchiré* où, abandonnant la veine comique ou grivoise qui lui est habituelle, l'auteur traite son sujet en drame.

D'ALFRED CAPUS, le brillant auteur plein d'esprit "bien parisien" mort en 1922, elle a repris *Notre Jeunesse* (1904) et

Les Deux Écoles (1902), laissant de côté *La Veine* (1901), *L'Aventurière* (1910), *Hélène Ardouin* (1913), *La Traversée* (1920), etc.

M. MAURICE DONNAY, aujourd'hui Académicien, débuta jadis comme chansonnier au Chat-Noir.⁶ Il a gardé de Montmartre l'esprit léger, amusant, primesautier; à deux ou trois pièces près, toute son œuvre roule sur ces éternels sujets: amour facile et plaisir. Les trois pièces que la Comédie a reprises de lui: *Le Torrent* (1899), *L'Autre Danger* (1902), "presque des drames," et *Parallèle* (1906), "presque une comédie de mœurs," dit M. Lucien Dubech, représentent, assure ce critique, de la part de M. Donnay "un effort pour être sérieux" en vue de la noble maison où il ambitionnait d'entrer.

Parmi ses autres pièces, les plus connues sont: *Lysistrata* (1893) reprise en 1923, où les personnages d'Aristophane, tout en gardant leurs costumes grecs, ont l'esprit tout parisien; *Le Retour de Jérusalem* (1903), sur la question judéo-chrétienne; *Les Éclaireuses* (1913), sur les féministes; *L'Impromptu du Paquetage* (1915), sur les ouvriers de guerre, pièce fort différente du reste de l'œuvre de Donnay; *La Chasse à l'Homme* (1920), sur la bourgeoisie fin de guerre; *La belle Angevine* (1922), en collaboration avec M. André Rivoire, se déroule dans un milieu de fêtards;—*Le Geste* (1924) tiré, avec la collaboration de M. Henri Duvernois, de la nouvelle de ce dernier: *Gisèle*, très loué par tous les critiques, est en train de remporter un gros succès à la Renaissance.

M. MARCEL GIRETTE se partage entre la critique musicale, le roman et le théâtre. La Comédie Française a monté deux de ses pièces: *Sans Lui* (1903), "petit acte subtil et sentimental," dit M. l'abbé Louis Bethléem⁷ et *Le Joueur d'Illusions* (1919), qui reçut le prix Toirac.⁸ Une autre comédie de M. Marcel Girette: *Le Moyen Dangereux*, fit les frais du premier spectacle de la Société d'Auteurs Dramatiques sur la scène du Théâtre des Arts en novembre 1919.⁹

3.—*Comédie sociale sérieuse et Comédie de caractère*.—Le Théâtre Français a fait petite part à JULES LEMAÎTRE (m. en 1914),

⁶ Cabaret artistique fondé en 1881 à Montmartre par Rodolphe Salis, humoriste et impresario; il disparut à la mort de Salis, en 1897.

⁷ *Les Pièces de Théâtre*.

⁸ Voir p. 73. *La Fontaine ou le Distrain Volontaire*, et note.

⁹ Voir p. 18.

dont le théâtre "d'impressions philosophiques vaut," dit M. Bresson, "par la délicatesse de la notation morale et par la limpidité d'une langue exquise." De ses pièces les plus importantes, deux seulement: *Mariage Blanc* (1891) et *Le Pardon* (1895) furent créées par la Comédie Française. Les autres: *Révoltée* (1889) et *Le Député Leveau* (1890), qui commencèrent sa réputation, puis *Flipote* (1893), *Les Rois* (1893), *L'Age Difficile* (1895), *L'Atnée* (1898), *La Massière* (1905), furent montées par l'Odéon, le Vau-deville, le Gymnase et la Renaissance.

De M. HENRI LAVEDAN le Français a monté trois pièces: *Le Prince d'Aurec* (1892), *Le Duel* (1905), *Le Marquis de Priola* (1902), qu'il ne joue plus beaucoup. Ces pièces, aussi bien que *Le Vieux Marcheur* (1899), portent trop la marque de leur temps pour ne pas perdre de leur intérêt quand les temps ont changé.—Notons parmi les autres: *Varennnes* (1904), écrit en collaboration avec M. Georges Lenôtre, arrestation de Louis XVI et de sa famille;—*Servir* (1913), sur le devoir militaire;—*La chienne du Roi* (1913), un acte sur la dernière confession de la Du Barry, dans sa prison.

De M. ÉMILE FABRE, qui est depuis 1915 son administrateur général, la Comédie a monté en 1907 *La Maison d'Argile*, œuvre forte qui montre la famille désunie par le divorce des parents, désorganisée par le remariage de la mère, et qui fait assister aux luttes douloureuses engendrées par les conflits d'intérêts.

M. Émile Fabre, admirateur et disciple d'Henri Becque, grâce à celui-ci débuta au Théâtre Libre en 1895 avec sa première grande pièce: *L'Argent*.¹⁰ Cette comédie "rosse" montrait déjà, dit M. Paul Souday,¹¹ "une maîtrise, un mordant, un sens du théâtre "tout à fait remarquables . . . Rien de plus comique, ni de plus "sinistre en même temps, que les infamies et les palinodies de cette "famille de petits bourgeois féroces, guignant et se disputant un "héritage qui n'est même pas ouvert." Depuis ce brillant début, la maîtrise de M. Fabre n'a cessé de s'affirmer, dans: *Le Bien d'Au-trui* (1897), *La Vie Publique* (1901), *La Rabouilleuse* (1903), sujet emprunté à Balzac, *Les Ventres Dorés* (1905), satire des financiers, *Les Vainqueurs* (1908), drame de l'arrivisme, *Les Sauterelles* (1912), satire vigoureuse des administrateurs coloniaux,

¹⁰ Une pièce précédente, *Comme ils sont tous*, représentée par une société d'amateurs, n'avait pas atteint le public.

¹¹ *Le Capitoile*, numéro d'octobre 1923, consacré à la Comédie Française.

La Maison sous l'Orage (1920), sombre drame de famille. L'ensemble de ces pièces "vise à nous donner une peinture balzacienne "de la vie publique à notre époque."¹³ Les mœurs des financiers et des hommes politiques en France et aux colonies y sont décrites sans parti-pris et sans indulgence. L'auteur, en général, ne s'aide pas d'intrigue d'amour pour enjoliver le sujet; quand l'amour paraît, il n'est qu'un moyen accessoire et reste subordonné à la peinture des désordres engendrés par la soif de l'or ou la licence des mœurs. Les personnages, tout occupés d'affaires et d'argent (sauf dans la *Maison sous l'Orage*, dont le sujet est plus intime), sont campés avec puissance; les pièces, soigneusement documentées, offrent une charpente solide.

PAUL HERVIEU, mort en 1915, fut pendant quelque temps un des maîtres du lieu. Il avait débuté par *Les Paroles restent* (Vaudeville, 1892), "comédie dramatique" où déjà se révélaient le maître constructeur, l'impeccable logicien et le sévère moraliste qu'il devait être jusqu'au bout de sa carrière. La Comédie joua presque toutes ses pièces et en créa elle-même plusieurs: *Les Tenailles* (1895), *L'Énigme* (1901), *Le Dédale* (1903), *Le Réveil* (1905), *Connais-toi* (1909). Celle que probablement la postérité retiendra entre toutes: *La Course du Flambeau* (1901), fut créée au Vaudeville et reprise plus tard par la Comédie.

De M. EUGÈNE BRIEUX, après qu'il eut été lancé par le Théâtre Libre, la maison créa *Les Trois Filles de M. Dupont* (1897), sa meilleure comédie; plus tard elle reprit *La Robe Rouge*, créée en 1900 par le Vaudeville, couronnée par l'Académie Française, et qui fut jouée aux Etats-Unis sous le titre: *The Red Robe*. Mais la Comédie ne reprit ni *Blanchette* ni *La Foi*, montée en 1909 à Monte-Carlo, jouée la même année à His Majesty's Theatre de Londres sous le titre: *The false Gods*, et enfin reprise à l'Odéon en 1912, ni aucune des pièces sociales dont la dernière: *L'Avocat* (Vaudeville, 1922), fait un très intéressant pendant à la *Robe Rouge*.

M. OCTAVE MIRBEAU aborda la Comédie avec *Les Affaires sont les Affaires* (1903). Cette pièce, "la seule de notre époque," dit M. René Lalou, "qui supporte la comparaison avec celles de Becque," est une excellente étude de l'homme d'affaires moderne. Elle a été traduite en anglais et jouée aux Etats-Unis; mais l'adaptation: *Business is Business*, offre, au lieu du dénouement original, la fin heureuse à laquelle tient le public américain.

¹³ René Lalou, *Histoire de la Littérature Française contemporaine*.

Parmi les autres comédies de satire sociale d'Octave Mirbeau, une est à retenir: *Les Mauvais Bergers* (1897), sur le conflit du capital et du travail.

M. EDMOND SÉE, après avoir donné quelques bonnes comédies de caractère: *Ce qu'elles veulent toutes* (1894), *La Brebis* (1896), *L'Indiscret* (1908), *Les Miettes* (1905), *L'Irrégulière* (1913), a vu deux de ses pièces: *L'Indiscret* et *Un ami de Jeunesse* (1921), reprises à la Comédie, qui a ensuite créé *La Dépôttaire* (1924), assez mal accueillie d'ailleurs par la critique.

4. Comédie "brutale."—De la seconde génération contemporaine, deux des chefs sont MM. Henry Bataille et Henry Bernstein, les maîtres des pièces "brutales."

HENRY BATAILLE s'est imposé le premier et a su garder jusqu'à sa mort (1922) la prépondérance acquise. Non faute d'être discuté! Il l'est avec passion. Beaucoup l'admirent, voire parmi certains jeunes qui semblent le plus loin de lui et qui pourtant louent sa puissance, son "humanité," sa "tendresse," et se réclament de lui. Beaucoup, en revanche, détestent sa brutalité cynique, sa psychologie de primaire, son manque absolu d'idéal et "la fausse vérité de ses personnages, êtres d'exception tels qu'on "n'en trouve que dans le voisinage des bas-fonds," dit M. Lucien Dubech, qui le juge, par ailleurs, sans aménité: "le plus dangereux "des auteurs parce qu'il peint, dans une langue qu'on ne parle "nulle part, des personnages qu'on ne rencontre nulle part. Il a "voulu cuisiner le naturalisme et le lyrisme, et il a abouti à un "hybride qui est . . . ce que je connais de plus faux."¹³

La Comédie Française a repris plusieurs de ses pièces et en a créé quelques-unes: *Mamam Colibri* (1904), *La Marche Nuptiale* (1905), *Poliche* (1906) "un beau sujet gâté," *Le Songe d'un Soir d'Amour* (1910) "épouvantable pathos poétique"; *Les Sœurs d'Amour* (1919). "Pouvait-elle," se demande M. Dubech, "refuser d'accueillir ces ouvrages, puisque toute la mauvaise littérature d'une époque se reconnaissait en eux, c'est une autre affaire."

M. HENRY BERNSTEIN, qu'Emile Faguet appela le restaurateur du genre frénétique, est depuis 1920 directeur du Gymnase. Il débuta à 20 ans au Théâtre Antoine par *Le Marché* (1900), où se trouvait déjà tout ce qui devait être pendant longtemps la marque propre de son œuvre: amour et argent, brutalité, sensua-

¹³ *La Capitole*, oct. 1923.

lité. Dans toutes ses premières pièces: *Le Détour* (1904), *La Rafale* (1905), *La Griffes* (1906), *Le Voleur* (1906) qui fut joué en Amérique, *Israël* (1908), *Après moi* (1911), *L'Assaut* (1912), il n'a songé qu'à secouer fortement les nerfs. Indifférent au vice et à la vertu, indifférent à tout ce qui n'est pas occasion d'étalage dramatique, il cherchait des sujets dans toutes les vilénies comme dans toutes les formes possibles d'amour coupable; mais déjà il faisait preuve de grandes qualités dramatiques: construction habile et puissante, argumentation solide et simple, dialogue pressé, toute l'action emportée dans un mouvement rapide et tumultueux.— Puis une évolution commença à se dessiner chez lui. Dans *Le Secret* (1913), les faits brutaux cédèrent la place à la découverte progressive d'un caractère, à l'exposé (car ce n'est tout de même pas une étude) de la perversité d'une âme de femme non incapable pourtant de tendresse. *L'Élévation* (1917), inspirée par la guerre, éloigna tout à fait l'auteur de sa première manière. Les brutalités en sont bannies. Le jeu des sentiments, multiples et divers suivant les divers personnages, ne s'accompagne que du minimum indispensable de faits, et une très noble figure d'homme, magnifique de générosité, suffirait à elle seule à justifier le titre de la pièce.

La Comédie Française a créé cette *Élévation* et repris une des pièces précédentes: *Après moi*.

Progressant encore dans cette voie, M. Bernstein vient de donner au Gymnase *La Galerie des Glaces* où, abandonnant décidément toutes les péripéties qu'il aimait jadis à machiner, il fait du drame, qui se déroule à l'intérieur d'un être, une pièce de caractère qui nous maintient dans l'observation et l'attente des réactions psychologiques, "et l'on admire," dit M. Régis Gignoux, "la patiente observation de l'auteur qui regarde son sujet tourner "en rond."¹⁴ Ainsi venu de si loin à la comédie psychologique, M. Bernstein y garde, dissimulée cette fois dans "une douceur "irrésistible," cette rare maîtrise qu'il a montrée dès le début; seul, le tumulte d'antan est banni de cette dernière œuvre: "l'ac-tion s'avance comme la lumière se propage," dit encore M. Gignoux, "tout est normal et simple."

5. *Pièces en vers*.—Celui dont le nom domine toute la littérature contemporaine et à qui la France vient de faire des funérailles

¹⁴ *Comédia*, 24 octobre 1924.

nationales, ANATOLE FRANCE, a rarement abordé le théâtre, mais la griffe du maître marque chacune des courtes œuvres qu'il a données.¹⁵ La première, qui date de sa jeunesse, est un poème dramatique: *Les Noces Corinthiennes*, dont le début avait été publié dans le tome III du *Parnasse Contemporain*. "La pièce, "imprimée en 1876, n'avait été jouée, hors série, que deux ou trois "fois" lorsqu'elle fut reprise par la Comédie Française en février 1918. "La 'première,' donnée sous les avions, fut acclamée de "bout en bout par une salle qui se piquait de poursuivre ses ova- "tions à l'auteur de tant de livres profonds et charmants."¹⁶— M. Vandérem note à ce sujet ce que personne, dit-il, ne semble avoir remarqué, c'est que, malgré "les transpositions de l'antique, "en manière de tragi-opéras," de Leconte de Lisle, et les fantaisies de Banville, de Coppée et de Catulle Mendès, *Les Noces Corinthiennes* "constituent la seule pièce réellement *parnassienne* que "nous possédions, et que, tous autres mérites à part, son inscription s'imposait au répertoire de la Comédie Française."

La pièce fut reprise de nouveau par la Comédie en octobre 1924, hommage par lequel le Théâtre National voulut, dans le deuil qui frappait les lettres françaises, s'associer à l'apothéose du grand écrivain.

La Comédie est sortie un jour avec bonheur de son rôle de consécratrice en *découvrant* le jeune EDMOND ROSTAND (mort en 1918). Il avait timidement déposé le manuscrit des *Romanesques* chez le concierge de la maison; le Comité de Lecture l'accepta, et la pièce fut jouée avec un très vif succès (1894). Malgré ce succès, la Comédie ne joua plus jamais d'ouvrage de celui qui devait être le poète de la *Princesse Loïtaine* (1895), que *Cyrano* (1897) allait porter aux nues et qui devait donner encore *L'Aiglon* (1900 et *Chantecler* (1910).

Parmi les poètes dramatiques actuellement vivants, le Théâtre Français accueillit à la fin du siècle le vétéran du drame post-romantique, M. JEAN RICHEPIN, dont la carrière théâtrale

¹⁵ Outre les *Noces Corinthiennes*, trois pièces en prose: (1) *La Comédie de Celui qui épousa une Femme muette*, tirée d'un épisode de *Gargantua et Pantagruel*; jouée au Café Voltaire le 21 mars 1912 par la "Société des Études Rabelaisiennes," pour laquelle A. France l'avait écrite, elle fut reprise à la Porte Saint-Martin le 23 mai 1912, et aux matinées des "Samedis de la Parisienne" (à la Renaissance), le 9 nov. 1912;—(2) *Au Petit Bonheur* (Vieux Colombier, 1922);—(3) *Crainquebille* v. p. 86.

¹⁶ Fernand Vandérem: *Le Miroir des Lettres*, t. I, ch. 2.

commença en 1873 avec *L'Etoile* et se poursuivit par une vingtaine de pièces dont les plus connues sont *Le Flibustier* (1888), *Par le Glaive* (1892), *Le Chemineau* (1897), dont M. Xavier Leroux tira un opéra en 1909; *Les Truands* (1899), évocation des miséreux du XV^e siècle; *Miarka* (1905), drame lyrique sur les Romanichels. Dans des cadres variés et pittoresques, le poète fait vivre des âmes d'une extrême simplicité, sans nuances, dont les sentiments, vertueux ou vilains, sont aisément accessibles aux foules, et qui s'expriment en vers faciles d'un lyrisme sans grande envolée.—La Comédie a repris *Le Chemineau* et *Le Flibustier*, et créé en 1904 *Vers la Joie*.

En 1907, elle accueillit M. GABRIEL NIGOND, dont la première pièce, *Le Cœur de Sylvie* (Bouffes-Parisiens, 1906), avait fait apprécier le talent "vigoureux et subtil, la verve drue, savoureuse" et d'un si franc goût de terroir berrichon."¹⁷—La Comédie créa de lui *Le Dieu Terme*, comédie rustique pleine de lyrisme. Parmi les pièces qu'il donna ensuite, citons: *Keroubinos* (1909), qui fut joué par un théâtre "à côté";—1812 (Th. Antoine, direction Gémier, 1910), *non* drame historique, mais histoire d'une famille paysanne à l'époque des guerres de l'Empire;—*Mademoiselle Molière* (Odéon); *Perlot* (Th. d'Art, 1911), "scène campagnarde" et faubourienne dont l'un des deux personnages, dénommé—"déjà!—Poilu, se campait comme un gars tout préparé à faire "rudement son service de tranchées, trois ans plus tard;"¹⁸—*M. de Preux* (Athénée, par les Escholiers), histoire de chasse et d'amour;—*Sophie Arnould* (Nouveau Théâtre, fév. 1921; Œuvre, mars 1921,) jolie aventure sentimentale de la comédienne retirée.

En 1910, ce fut le tour de M. MIGUEL ZAMACOÏS. Fils d'un peintre espagnol, M. Zamacoïs avait commencé lui-même par crayonner et peindre; puis il avait abandonné les arts plastiques pour la poésie, et débuté modestement au Chat-Noir, où Rodolphe Salis lui donnait 5 francs par soirée pour réciter ses poésies. Sa première pièce, *Bohémios*, un acte athénien, fut jouée par Sarah Bernhardt à Monte-Carlo, puis à ses matinées littéraires, et enfin sur son théâtre en 1904. En 1907, la Comédie Française refusa *Les Bouffons*, conte gai et sentimental qui se passe au XVI^e siècle dans un vieux castel. Jules Claretie, alors administrateur général

¹⁷ Gaston Sorbets, *Illustration Théâtrale*, 16 avril 1921.

¹⁸ Gaston Sorbets, *Illustration Théâtrale*, 16 avril 1921.

du Théâtre Français, aurait accepté la pièce si l'auteur avait consenti à la réduire de 4 actes à 3; mais le poète ne put s'y résigner. Sarah Bernhardt prit la comédie sans demander de changement, ravie d'y jouer un rôle de bouffon bossu . . . dont la bosse factice tombe au dénouement. Ce fut un grand succès. Les critiques louèrent "cette fantaisie ailée et comme picaresque" (Camille Le Senne), cette "pièce légère, précieuse, souriante comme une "comédie de Shakespeare ou d'Alfred de Musset" (Fernand Nozière), et y notèrent "de la gaminerie montmartroise, du lyrisme, de belles envolées, avec parfois de la préciosité et des "raffinements un peu factices . . . l'aisance à manier le vers comique de la bonne époque, une veine alerte et claire, à la Regnard," (Paul Souday).¹⁹

Après ce succès, qui classait le jeune dramaturge, la Comédie Française consentit à créer sa *Fleur Merveilleuse* (1910), conte bleu qui se déroule en Hollande. C'est, dit M. Gaston Sorbets, "une "œuvre saine, franche et spirituelle, développée sans prétention "et sans efforts, comme en se jouant, écrite en vers réguliers, "simples et clairs."²⁰—Depuis, M. Miguel Zamacoïs a donné: *M. Césarín, écrivain public* (Odéon, 1919), qui "évoque la pittoresque société de 1820, dont l'auteur a pris la moralité sentimentale," (Pawlowski);—*L'Homme aux dix Femmes* (Th. Antoine, 1922), dénouement des aventures extra-conjugales d'un homme qui, après s'être offert les plaisirs du harem, retourne à sa femme légitime.

En 1912, M. MAURICE MAGRE à son tour aborda le Théâtre Français avec *Comédiantes*, 2 actes en vers d'un tour "joli, "ingénieux, spirituel et tendre," qui se déroulent dans l'Italie du XVIII^e siècle, et dans lesquels l'auteur "a réveillé les éternels, les "charmants personnages de la Comédie de l'Art," (Henri Bidou).²¹—Il avait déjà donné à la scène des œuvres fort diverses: *Le Retour* (Toulouse, 1896), "un acte lyrique et pastoral où le bœuf, l'oiseau "et le puits de la ferme mêlent leurs voix à celles des agrestes "héros de l'aventure," (Gaston Sorbets);²²—*Le Vieil Ami* (Th. Antoine, 1901);—*Le Dernier Rêve* (Odéon, 1903);—de grandes pièces pour les théâtres de plein air, où il tentait de rénover la tragédie avec des sujets empruntés à l'histoire ancienne de la

¹⁹ *Illustration Théâtrale*, 4 mars 1907.

²⁰ *Illustration Théâtrale*, 25 juin 1910.

²¹ *Illustration Théâtrale*, 24 août 1912.

France: *Velléda* (jouée à Cauterets en 1908, puis à l'Odéon); *La Fille du Soleil* (aux Arènes de Béziers, 1909); *L'An Mille* (au pied des vieilles murailles d'Albi, 1910); *Méduse* (à Monte-Carlo, 1911);—une comédie originale et fantaisiste: *Le Marchand de Passions* (Th. des Arts, 1911).

Après *Comédiantes*, le Théâtre Français créa une autre pièce de M. Maurice Magre: *La Mort enchaînée* (1910), où parmi d'abondants symboles, les idées fortes et profondes sont matérialisées dans une action puissante qui se déroule aux temps mythologiques, sous le règne de Sisyphe.

En 1921, M. Magre donna à Femina *Sin*, féerie chinoise en un prologue et 18 tableaux, avec musique de scène de M. André Gaillard, à l'Apollo *Arlequin*, comédie féerique en 3 actes, musique de M. André Gaillard, et à Femina en 1922 *Annabella*, opérette, musique de M. Ch. Cuvilier.

Les portes de la Comédie se sont encore ouvertes devant:

M. ANDRÉ RIVOIRE, dont elle a joué: *Le Sourire du Faune* (1919) et *Juliette et Roméo*, qui refait Shakespeare en le corrigeant par Luigi da Porto.—M. André Rivoire a donné dans divers théâtres, entre bien d'autres pièces: *Il était une Bergère* (1905), conte lyrique en un acte; *Le Roi Dagobert* (1909), grosse farce; *Roger Bon Temps* (Odéon, 1920). Il a parfois collaboré avec M. Maurice Donnay et avec M. Lucien Descaves.

M. ALFRED POIZAT: *Circé* (1921), pittoresque comédie en 3 actes où il est intéressant de voir appliquer à Ulysse et à sa magicienne les mêmes procédés de rajeunissement de l'Antiquité par le lyrisme moderne dont M. Poizat avait usé dans ses tragédies: *Electre* (1905), *Le Cyclope*, *Antigone*, *Sophonisbe*, etc.

M. ALBERT du BOIS, auteur d'une série de drames poétiques très hardis et passionnés, dont les principaux héros sont: *Rabelais* (1904);—don Quichotte: *La dernière Dulcinée* (1908);—Byron: *L'Aristocrate* (1908);—Saint Paul: *La Conquête d'Athènes* (1910), etc. La Comédie Française a créé de lui *L'Hérodiennne* (1919): *Bérénice* renouvelée, avec, dit Henry Bordeaux, "l'Orient et ses rêves, la foule visible et présente, les théories sociales."—Depuis, il a encore donné *Les Aigles dans la Tempête* (1922), évocation de la décadence romaine, et *Voltaire* (1923).

M. ANDRÉ DUMAS: *Le Premier Couple* (1920), où, sans regarder à l'anachronisme, l'auteur met en vers débordants de lyrisme les sentiments du premier couple humain qui, au milieu

de la brutalité du clan, s'éveille à la vie du cœur et s'enfuit pour fonder, seul, la première famille.

M. FERDINAND HÉROLD: *Cléopâtre* (1921) "d'après "Plutarque et Shakespeare," dit M. A. Aynard, et M. L. Dubech mentionne cruellement que la pièce "eut du moins le mérite de "faire rire par son comique involontaire."

M. JACQUES BRINDEJONT-OFFENBACH: *La Victoire sur les Ténèbres* (1923), "nocturne" en un acte, pièce d'après-guerre, v. p. 121.

M. JACQUES RICHEPIN, fils du poète Jean Richepin: *Molière et son Ombre* (1924), un acte créé à la Renaissance en 1922.

MM. LOUIS GENDREAU & GUILLOT de SAIX: *La Fontaine ou Le Distrain Volontaire* (1923), très jolie comédie qui vient de recevoir le prix Toirac de 4000 francs décerné annuellement à la meilleure pièce, en vers ou en prose, montée par le Théâtre Français dans le cours de l'année précédente.²² Louis Gendreau a été tué à la guerre.

CHARLES PÉGUY: *Jeanne d'Arc* (14 juin 1924). La Comédie a rendu hommage au poète si indépendant et original qui fut tué dans la bataille de la Marne, le 5 septembre 1914, en montant sa *Jeanne d'Arc* pour la Matinée de Gala donnée au bénéfice des Mutilés de la guerre et de l'Association des Écrivains Combattants. La représentation devait rester unique. La pièce, belle trilogie profondément humaine et religieuse, est écrite en prose; seuls, les monologues de Jeanne sont en vers—ces vers extraordinaires qui n'ont point de pareils dans la poésie française; mais le lyrisme de la pièce, même dans les parties en prose, en fait une œuvre de poète.

II. CRÉATEURS

DE NOUVEAUX COURANTS D'IDÉES

OU

DE NOUVELLES FORMES D'ART

Voici les grands, ceux qui, sans s'inquiéter du goût public, ont extériorisé leur rêve sous la forme que leur génie réclamait, l'ont imposé et sont devenus des chefs et des initiateurs; voici du moins

²² Les bénéficiaires du prix Toirac depuis la guerre ont été MM. Marcel Girette pour *Le Joueur d'Illusions* (1919), André Rivoire pour *Le Sourire du Faune* (1920), Maurice Magre pour *La Mort Enchaînée* (1921), Paul Géraudy pour *Aimer* (1923). Le prix n'a pas été donné en 1922.

—car d'autres attendent encore, que nous retrouverons plus loin— ceux à qui la Comédie Française a ouvert ses portes: MM. Georges de Porto-Riche, François de Curel, Maurice Maeterlinck, Saint-Georges de Bouhélier, François Porché.

M. de PORTO-RICHE est admiré avec dévotion par les uns, dénigré avec acrimonie par les autres. Qu'on l'aime ou le déteste, on ne peut nier qu'il soit non seulement un maître en son genre, mais un inspirateur, car bien des jeunes se réclament de lui, qui n'osent remonter à Racine et sont trop heureux de trouver entre eux et le grand poète tragique ce brillant intermédiaire. De sa première pièce, *La Chance de Françoise*, qu'Antoine joua au Théâtre Libre, jusqu'à la dernière, M. de Porto-Riche s'est spécialisé dans l'étude de l'amour, mais d'un certain amour affligeant et implacable que M. Fauré-Frémiet définit: "La rencontre des égoïsmes et la différence des désirs."²² C'est, dit-il avec raison, "la lutte éternelle entre celui qui aime et celui qui trahit qui forme "la substance, la moëlle de ce théâtre." Celui qui aime est quelquefois l'homme, plus souvent la femme, esclave douloureuse d'une passion toute charnelle qui l'asservit à un homme sensuel et volage. Sur ce pivot unique tourne inlassablement toute la fantaisie dramatique de l'auteur, que ce soit dans *L'Infidèle* (1891), *Amoureuse* (1891), *Le Passé* (1897), *Les Malfilâtre* (1904), *Le Vieil Homme* (1911), ou *Le Marchand d'Estampes* (1915). Aussi, malgré la perfection de la forme et la finesse de l'analyse, on trouve bien un peu téméraire que des admirateurs fanatiques comparent une vérité si étroite et incomplète, une vie si déformée, abaissée, sans beauté, aux riches et pleines analyses de Racine, à ses magnifiques réalisations.

M. de Porto-Riche n'en est pas moins le maître reconnu de toute une Pléiade d'auteurs.²³ Des trois pièces: *L'Infidèle*, *Amoureuse*, *Le Passé*, que la Comédie a montées,²⁴ deux, à leur apparition, ont été "un fait littéraire capital." Comme le note avec raison M. André Paul-Antoine,²⁵ *Amoureuse* et *Le Passé* "marquèrent l'avènement à la scène d'une optique sentimentale nouvelle" où, dans l'étude de la femme, l'élément *charnel*, négligé par Racine, Mari-vaux et Musset, prend enfin sa place. Par là, dit-il, entra dans le

²² *Le Capitole*, mars 1923: "Le Théâtre de M. de Porto-Riche."

²³ Elle vient d'y ajouter *Le Vieil Homme* (15 nov. 1924.)

²⁴ *Le Capitole*, mars 1924.

drame quelque chose "de moderne et d'aigu." Henry Bataille devait profiter le premier de la leçon, et aussi Edmond Sée qui est, dans sa génération, "le plus distingué dépositaire de la tradition "de Porto-Riche."

M. FRANÇOIS de CUREL a exercé sur deux générations une influence moins éclatante peut-être, mais plus profonde que celle de Porto-Riche. Suivant l'expression d'Antoine, il a "réalisé la "formule du théâtre d'idées que tant d'écrivains avaient inutilement cherchée," et donné "ces pièces décisives où se rejoignent le "drame de la pensée et le pathétique de l'observation."

Antoine, qui le juge si bien, fut, comme on sait, le premier à deviner son génie. M. de Curel, à plus de trente ans, n'avait pour tout bagage littéraire qu'un roman sur lequel un jeune critique, M. Charles Maurras, avait jugé que l'auteur était plutôt doué pour le vaudeville: "Au théâtre! au théâtre, M. de Curel! . . ." avait péremptoirement conseillé le judicieux critique. M. de Curel obéit à moitié. Il n'écrivit pas des vaudevilles, mais des pièces sérieuses qui furent refusées par tous les théâtres auxquels il les présenta. "L'amateur," raconte M. Lucien Dubech²², "avait "trente-six ans et commençait à désespérer quand il joua sa dernière "chance: il envoya au directeur du Théâtre Libre, sous trois noms "d'auteurs différents, trois pièces: *Sauvé des Eaux*, *La Figurante*, *L'Envers d'une Sainte*. Quelques mois plus tard, trois lettres de "M. Antoine annonçaient aux trois auteurs que les trois pièces "étaient reçues. Fameuse découverte, une des gloires de M. Antoine."

L'Envers d'une Sainte, la première jouée, fut applaudie par la critique et sifflée par le public. Il en devait être ainsi pendant trente ans. Tour à tour *Les Fossiles* (1891), *L'Invité* (1893), *Le Repas du Lion* (1897), *La Nouvelle Idole* (1899), *La Fille Sauvage* (1902), *Le Coup d'Aile* (1906) rencontrèrent, avec l'admiration des lettrés, la même incompréhension de la part du public. C'était presque inévitable: les pièces de M. de Curel sont d'une haute portée intellectuelle. Au milieu de la mêlée des idées et des sentiments, les personnages, animés d'une puissante vie, parfois soulevés d'un souffle lyrique, s'affrontent dans le dédain absolu de toutes conventions scéniques. Le ton rude de l'auteur, les sujets qu'il traite, "problèmes de l'animalité et de la sexualité héréditaire qui le han-

²² *Le Capitole*, mars, 1924.

"tent et se retrouvent au fond de sa philosophie et de ses ouvrages," déroutent la foule. Elle ne peut se faire à cet âpre et grandiose génie et resta réfractaire même à la *Nouvelle Idole*, son chef-d'œuvre. C'est seulement après la guerre que M. de Cured vit enfin jaillir l'étincelle entre lui et le public, grâce à deux sujets qui répondaient aux préoccupations de l'heure: *L'Ame en Folie* (Th. des Arts, 1920) où la discussion des hauts problèmes de la vie et de la mort venait juste en son temps, et *Terre Inhumaine* (Th. des Arts, 1922) "qui abordait directement le tragique né de "la guerre, mettait en scène le conflit de races, de sentiments et "de devoirs qu'elle engendre." (L. Dubech).

La Comédie Française reprit *La Nouvelle Idole*, *L'Amour brode* (version nouvelle de *Sauvé des Eaux*) et *Le Repas du Lion*, conflit du capital et du travail; après le succès de *L'Ame en Folie*, elle accepta de créer *L'Ivresse du Sage*, qui n'est pas à la hauteur des pièces précédentes et n'obtint qu'un succès d'estime.

Sur la route nouvelle que M. de Cured a ouverte en faisant entrer l'intellectualité dans le drame, nous retrouverons plus tard des disciples s'efforçant à sa suite.

L'autre génie puissamment original et animateur de cette génération est M. MAURICE MÆTERLINCK. Il est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'insister sur son action. Tout le monde sait que, parti de l'athéisme scientifique si répandu dans le dernier quart du XIX^e siècle, il finit par aboutir à un spiritualisme hautement confessé, qu'il s'intéresse même au spiritisme. Avant d'avoir trouvé cette voie hors de la négation, il avait rouvert d'une autre façon la porte du mystère en plongeant dans les dédales du subconscient, en poursuivant, sous les imparfaites et grossières manifestations de "l'âme vulgaire" ou superficielle, cette "âme profonde" qui est, dit-il, notre âme *réelle* encore impuissante à se manifester.

Les drames étranges où il tenta la psychologie du subconscient étaient bien loin de tout ce que la Comédie Française a jamais admis. Elle a tenu pourtant à en reprendre trois des plus significatifs: *L'Intruse*, créée jadis par un théâtre de marionnettes, puis révélée à Paris par le Théâtre d'Art de Paul Fort, *Intérieur*, et, tout récemment, le beau drame de *Monna Vanna*.

Ces pièces, avec quelques autres: *Les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande*, *Aglavaine et Sélysette*, la plus caractéristique peut-être, celle où se saisit le mieux cette poursuite de l'inconscient,—et plus

tard ses drames féeriques: *L'Oiseau Bleu*, *Les Fiançailles*, ont fortement ébranlé les imaginations. Mæterlinck a entraîné sur ses pas à la recherche des mystères de la spiritualité des disciples parmi les plus intéressants des générations suivantes.—Mentionnons aussi la pièce réaliste, unique dans son œuvre: *Le Bourgmestre de Stilemonde*, que l'invasion de la Belgique a arrachée en manière de protestation à ce grand mystique jusque-là plongé dans les rêves d'un symbolisme à la fois sensuel et vaporeux, et un acte de pur comique: *Berniquel* (Œuvre, 1923), qui, dit M. Gabriel Boissy fait penser à *Boubouroche*, mais sans son amertume.²⁷

La Comédie Française a mis longtemps à reconnaître M. SAINT-GEORGES de BOUHÉLIER; ce n'est qu'en 1923 qu'elle s'est décidée à monter son *Carnaval des Enfants*, qui fut créé en 1910 par le Théâtre des Arts et repris par l'Odéon en 1916. Une partie des abonnés du Français sifflèrent la pièce le soir de la "première," et certains critiques se sentirent déprimés devant "ces implacables tableaux où la vie des humbles enfonce de "réplique en réplique dans une détresse inéluctable,"²⁸ ce qui ne les empêcha pas de reconnaître la valeur incontestable de l'œuvre.

M. Saint-Georges de Bouhélier est le chef de l'école *naturaliste*. Dès 1906, avec *Le Roi sans Couronne*, joué au Théâtre des Arts, il commença de réaliser sa conception du drame, mélange du plus humble réalisme avec une poésie tout intime, jaillie des profondeurs de l'être humain aux prises avec sa fortune. L'étude qu'il poursuivait est celle de l'énigme immense de la fatalité "dont chacune de ses "pièces, à sa manière, traduit quelque épisode, quelque enseignement, quelque exemple,"²⁹ Dans *La Tragédie Royale* (1909) et *Les Esclaves* (1920), c'est l'aspect social de cette fatalité qu'il voulait peindre. Dans *Le Carnaval des Enfants* (1910) et *La Vie d'une Femme* (1919), il nous le dit lui-même dans la préface de la seconde pièce, "ce n'était plus hors de lui-même, ni dans le cadre où se meut "sa misère, que je prétendais montrer l'être humain aux prises avec "sa fortune; j'avais le sentiment qu'il la porte en son cœur . . . "qu'elle est . . . la création spontanée de ses passions, de ses "instincts, de son tempérament." Dans son idée, les fées des vieux contes ne sont que la personification de ces formes cachées en nous-mêmes qui, seules, décident de notre destin. Il aime à retrouver

²⁷ *Comadia*, dte 1923.

²⁸ Gabriel Boissy, *Comadia*, 7 mars 1923.

²⁹ Préface de *La Vie d'une Femme*, p. VIII.

leurs formes naïves sous l'enchaînement des misères quotidiennes et dans les milieux les plus humbles. Suivant son expression, il les "habille des couleurs du temps" et nous pouvons aisément les découvrir sous les personnages de ses pièces au réalisme suraigu, concentré, cruel, mais enveloppé de poésie, où l'immense détresse de l'humanité fait un tragique pendant aux rêves irrépressibles et à l'appel triomphant de la vie.

En dehors de ces œuvres douloureuses, M. Saint-Georges de Bouhéliér a voulu satisfaire une ambition longtemps caressée, celle de "restaurer notre Art Classique dans sa dignité ancienne . . . "non en suivant les sentiers à la mode," dit-il, "mais en me fondant sur la Vérité." Il a donc écrit cet *Œdipe, Roi de Thèbes* que Gémier monta en décembre 1919 au Cirque d'Hiver avec accompagnement d'une musique de scène et d'un déploiement extraordinaire de tableaux et de personnages; puis un *Tristan et Yseult* (Odéon, 1923), où, comme dans *Œdipe*, "la légende se modernise, "se *naturalise*, s'imprègne des inquiétudes, des troubles de l'existence et de la pensée modernes."³⁰ Ces drames n'ont pas été accueillis avec faveur. Ils déconcertent en bouleversant les traits des héros avec lesquels les vieux poètes nous ont familiarisés et à qui instinctivement nous désirons conserver la pureté du type primitif.

Ce n'est pas, bien entendu, par ces drames, mais par ses pièces modernes, que M. Saint-Georges de Bouhéliér a créé un nouveau courant dramatique. Après lui, d'autres se sont appliqués à tirer de la vie la plus humble et quelconque ce qu'elle renferme de poésie jusque-là ignorée.

La Vierge au Grand Cœur de M. FRANÇOIS PORCHÉ, dont on a annoncé la prochaine création à la Renaissance par un consortium de directeurs sur l'initiative de M. Paul Gavault, directeur de la Porte Saint-Martin, sera le Rubicon du poète. Va-t-elle le faire sacrer père du drame poétique moderne, ou le laissera-t-elle à son rang de poète très original en ses conceptions et sa forme, mais sans assez d'envolée pour atteindre les plus hautes cimes de l'art? . . .

Sa première pièce, *Les Bulors et la Finette*, montée par Gémier au Théâtre Antoine en 1917, a soulevé d'admiration spectateurs et lecteurs. Faire en pleine bataille une vaste synthèse poétique de

³⁰ Léopold Lacour, *Comœdia*, 22 juin 1923.

la guerre dont on est un des comparses, concrétiser en des personnages vivants les pays aux prises, fixer en symboles et en faits toute la psychologie du formidable évènement et, deux ans avant la fin, en fixer le dénouement, il y fallait la foi fervente du patriote et le souffle puissant du vrai poète. Dans sa Préface, M. Porché annonçait son ambition de renouveler le théâtre en créant de vastes synthèses symboliques où la réalité fût non déformée, mais transfigurée par la poésie. Pour ce drame nouveau il inventait une forme nouvelle, libre et souple, et faisait sien le vers libre de La Fontaine qui, gardant une cadence régulière en sa variété et toute la richesse des rimes, s'allonge ou se raccourcit au gré de l'action ou de l'émotion, et passe sans heurt de la grandeur épique au ton rapide ou familier.—Le drame, beau, riche et varié, manque de l'universalité nécessaire aux œuvres immortelles, et de ses personnages, tous symboles, aucun n'est assez tangible pour prendre dans le cœur ou l'esprit de la foule la place que nous donnons aux seuls êtres de chair. Né de la circonstance, il en porte la marque et passera nécessairement.

Les autres pièces de M. Porché: *La Jeune Fille aux Joux roses* (1919), où le symbole enveloppe une vive et amusante satire de l'Administration, ennemie acharnée de la vie, *La Dauphine* (1921), *Le Chevalier de Colomb* (1922), toutes originales et intéressantes, ne sont pourtant pas le chef-d'œuvre qu'on attend de lui et qui réveillerait chez d'autres le génie du drame poétique. Peut-être allons-nous le devoir à la grande héroïne nationale.

En tout cas, M. François Porché a rétabli avec honneur, dans ses diverses pièces, le théâtre de poésie et de fantaisie. Aussi la Comédie Française l'a-t-elle adopté en montant elle-même *Le Chevalier de Colomb*.

3. LES AUTEURS ÉTRANGERS

Il est dans le rôle de consécration de la Comédie de mettre à son répertoire les œuvres étrangères qu'un long succès en France a en quelque sorte naturalisées. Elle joue du Shakespeare, comme elle joue de l'Eschyle et du Sophocle. Mais elle ne se laisse pas entraîner par ce qui pourrait être un engouement passager: elle a mis près de vingt-neuf ans à enregistrer le succès d'Ibsen à Paris, succès qui, on se le rappelle, n'alla pas d'abord sans résistance. Ce n'est qu'en juin 1921 qu'elle joua *Un Ennemi du Peuple*, monté par Antoine en novembre 1892. Une fois de plus, c'était le bon travail du Théâtre Libre qu'elle consacrait.

CHAPITRE II

Les Divers Courants Dramatiques

Cependant, dans tous les théâtres au-dessous de la Comédie Française—Odéon, théâtres du boulevard, scènes à côté—, le flot des auteurs et des pièces déferle sans cesse, mêlant des courants divers venus de sources multiples. Certains auteurs vont à des sources depuis longtemps exploitées, mais intarissables, et y puisent des sujets qu'ils savent renouveler; d'autres, se détournant des sources trop banales, en ont cherché qui soient inconnues, ou, sinon, oubliées.

Même en se bornant strictement à ceux que la critique et le public s'accordent en général à tirer de la foule des producteurs, il n'est pas aisé de mettre un peu de clarté dans le chaos de la production contemporaine. Il faut se résigner à une classification suivant les *genres*. Elle ne pourra être qu'approximative, car certaines pièces débordent le genre auquel elles semblent appartenir, et elle amènera forcément quelques redites de noms, car beaucoup de dramaturges ont été tentés par des sujets très différents, ont donné tour à tour la note grave et la note gaie: on ne peut, sans les mutiler, les enfermer dans *un* genre.—Sauf pour les auteurs psychologues, dont le groupe n'offre pas d'évolution d'ensemble, nous observerons l'ordre chronologique, qui à lui seul aide à saisir l'évolution accomplie dans le genre.

1. THÉÂTRE D'ACTION ET THÉÂTRE D'ÉPOUVANTE

a. Théâtre d'action

Le genre "frénétique" instauré par MM. Bataille et Bernstein et maintenant abandonné par ce dernier survit, légèrement atténué.

M. HENRY KISTEMAECKERS, d'origine belge, qui débuta comme eux vers 1900, était resté fidèle jusqu'à cette année-ci à la manière "brutale" qu'avec ses deux contemporains il mit autrefois à la mode. Il semblait même avoir une tendance à l'aggraver, à supprimer de plus en plus ce qu'il appelait "les superfétations de l'analyse"⁸¹ au profit des "images linéaires" qui rapprochent vrai-

⁸¹ Cité par M. R. Gignoux dans *Comédia*, 6 octobre 1923.

ment trop le théâtre du film. Mais sa dernière pièce, *L'Amour* (8 oct. 1924), marque chez lui un changement inattendu et radical.

La Blessure (1900);—*L'Instinct* (1905).

La Flambée (1911), traduite en anglais sous le titre *The Spy*.

L'Occident (1913) se passe à Toulon dans un milieu d'officiers de marine, oppose la mentalité "occidentale" et la musulmane et exalte "les grandes idées du Devoir et du Sacrifice" (dédicace de la pièce), mais par des moyens plutôt scabreux.

L'Embuscade (1913).

L'Exilée (1913), tragiques amours d'une princesse moldave et d'un précepteur français.

Un soir, au front . . . (Porte Saint-Martin, 1918), histoire d'espion, drame violent habilement construit, dont une adaptation fut donnée en anglais sous le titre: *Where Poppies Bloom*.

Le Roi des Palaces (Th. de Paris, 1919), comédie un peu folle, mais amusante, sur la puissance occulte des portiers de palaces.

La Passante (Th. de Paris, 1921) est une Russe sauvée au premier acte de la Russie soviétique par un Français qui l'emmène à Paris où, à la fin, elle mourra de mort violente pour le sauver à son tour d'une embûche mortelle.

L'Esclave Errante (Th. de Paris, 1923), inspirée par le souvenir des aventures d'une Russe Allemande, Isabelle Eberhardt, morte tragiquement à Ain-Sefra (Afrique) en 1904, à 27 ans, après une vie très violente et mouvementée.

En Bombe (Th. Michel, 1923), comédie-bouffe pleine d'agitation et de rire plutôt lourd.

L'Amour (Porte Saint-Martin, 1924), où pour la première fois l'auteur choisit un sujet simple qu'il traite avec simplicité. Tous les critiques, surpris et charmés, constatent que M. Kistemaeckers, renonçant cette fois aux gros effets de théâtre, donne "une comédie de sentiment" qui fait jaillir l'émotion par les moyens les plus simples. Le public a accueilli avec faveur cette nouvelle manière de l'auteur, d'ailleurs soutenu par l'incomparable talent de Mme Ludmilla Pitoëff.

M. CHARLES MÉRÉ débuta en 1908 par des pièces fougueses et sommaires. Trop souvent il tombe dans le mélodrame, agence des situations violentes, complexes, où il jette des personnages tout charnels; mais depuis 1920, dans quelques-unes de ses pièces se révèlent un pouvoir d'analyse psychologique, un sens du drame intérieur qui font espérer une heureuse évolution de l'auteur, toujours admirablement maître de son métier.

Les Trois Masques (1908) annonçaient un talent hardi et neuf.

Les Ruffians (1909): une cabaretière est tuée par son amant jaloux et plainte par son pauvre homme de mari, un bègue un peu ridicule.

L'Ingénu (1913), d'après le conte de Voltaire.

Les Conquêteurs (Nouvel Ambigu, 1920), trafics de constructeurs d'avions

aux âmes de bandits; le drame, brutal à l'excès, s'achève dans un attendrissement imprévu.

La Captive (Th. Antoine, 1920, reprise à la Renaissance en 1924), chaque fois accueillie avec grande faveur par le public et louée par la critique pour sa noblesse, son idéalisme généreux, la vie et l'émotion vraie qui en débordent. M. Paul Nivoix en résume ainsi le sujet: "D'un premier mariage "avec un Gallois, une femme a eu un fils et une fille. Divorcée, elle a "épousé un Neustrien qui lui a donné deux fils. La guerre éclate entre "le Gallmark et la Neustrie. Les trois frères combattront dans des rangs "opposés. Un des Neustriens est tué, l'autre revient aveugle. Le Gallois, "cruellement blessé, n'est plus qu'un infirme. Les deux survivants ont "une entrevue que leur a ménagée la mère torturée par cette haine qui "sépare les deux frères ennemis. Ils vont se jeter l'un sur l'autre lorsqu'ils "évoquent leurs douleurs, unissent leurs souffrances, tombent dans les "bras l'un de l'autre." Cette dernière scène, dit M. Nivoix, "d'une grande "sobriété, est une des plus belles du théâtre contemporain."⁷⁸

La Flamme (1921): le fils d'une chanteuse dissolue tente en vain de la relever par l'amour maternel.

Le Vertige (1922), *Le Prince Jean* (1923), drames d'amour traités avec une fougue extrême.

La Danse de Minuit (Th. de Paris, 1924), qui se déroule dans un milieu très dissolu, intéresse par l'étude d'un politicien vraiment humain: ni héros ni bandit, mais dominé par le mesquin souci de sa carrière, et dont le caractère est bien analysé, surtout au dernier acte.

La Tentation (Th. de Paris, 1924), tout en offrant beaucoup de péripéties et d'effets successifs opportunément ménagés, part d'un tragique cas de conscience et fait sentir, assure M. André Rivoire, "que M. Charles "Méré s'achemine lentement, mais sûrement, vers un théâtre de plus "en plus profond et vrai."⁷⁹

M. PIERRE FRONDAIE a fait plusieurs dramatisations de romans. Dans ses pièces originales, les situations touchent souvent au mélodrame, les personnages sont sensuels et violents, mais les sujets sont relevés tantôt par le souffle lyrique, tantôt par la rareté du cas étudié, et l'intrigue est toujours conduite avec une très grande habileté.

Montmartre (Vaudeville, 1910), thème du relèvement de la fille tombée.

L'Homme qui assassina (1913), tiré du roman de Claude Farrère.

Colette Baudouche (1914), tirée du roman de Maurice Barrès.

Le Crime de Sylvestre Bonnard (1916), tiré du roman d'Anatole France.

La Bataille (1921), tirée du roman de Claude Farrère.

La Maison Cernée (Th. Sarah Bernhardt, 1920), pièce de guerre, assez mélodramatique, qui se déroule au milieu des officiers de l'armée anglaise à Alexandrie, puis à Jérusalem, en 1917.

⁷⁸ *Comœdia*, 28 mai 1924.

⁷⁹ *Chronique Dramatique du Temps*, 27 oct. 1924.

L'Appassionata (Porte Saint-Martin, 1920), drame très sensuel et très lyrique, irrita fort un groupe d'Italiens fascistes qui accusaient l'auteur de s'être inspiré, pour camper son protagoniste, "de la vie tumultueuse, héroïque "et désordonnée du grand d'Annunzio." Pierre Frondaie protesta, en vain semble-t-il, contre ce reproche.

Le Reflet (Femina, 1922). Une femme mûre et très passionnée consent à servir d'écran à une jeune amie mariée, et même la perfectionne par ses leçons, pour la plus grande joie de l'amant, dont elle est elle-même secrètement éprise; une circonstance tragique fait bientôt, sous le reflet, éclater la vraie flamme.—Eleonora Duse, qui vit cette pièce à Paris, voulut la monter en Italie, mais en fut empêchée par le groupe de fascistes qui tenait rigueur à Frondaie de son *Appassionata*.

L'Insoumise (Th. Antoine, 1922), heurt de deux civilisations concrétisées en deux individualités: une Française, un Marocain élevé à Paris, qui s'épousent, mais ne peuvent résoudre par l'amour le problème de l'inégalité de l'homme et de la femme dans le mariage tel que le conçoivent les Musulmans;—scènes très mélodramatiques.

La Gardienne (Porte Saint-Martin, 1923), pièce qualifiée de tragédie par certains critiques. Le héros est un jeune souverain exilé à qui sa sœur, sa "gardienne," veut reconquérir son trône; mais elle cède à l'amour et, par sa faute, son frère, mal gardé, est assassiné au moment de rentrer dans son royaume.

La Marche au Destin (Renaissance, 1924).

b. Théâtre d'épouvante

M. ANDRÉ de LORDE, bibliothécaire à l'Arsenal, lance depuis une vingtaine d'années sur diverses scènes de Paris: Th. Sarah Bernhardt, Gymnase, Vaudeville, Ambigu, Th. Antoine, Odéon, Grand Guignol surtout, et même sur des scènes étrangères, ces brèves pièces en un ou deux actes qui font passer la petite mort dans les veines.

Au Téléphone (1901): un homme dînant chez des amis au cœur de Paris entend au téléphone toute la scène de l'assassinat de sa femme et de son enfant dans leur solitaire maison à quelques kilomètres de la capitale.

L'Horrible Expérience (1909). Un éminent docteur a inventé un appareil électrique au moyen duquel il peut faire battre de nouveau un cœur arrêté subitement, et ainsi retarder la mort. On lui rapporte sa fille tuée dans un accident d'automobile. Dans son désespoir, il tente sur elle l'expérience. Tandis qu'un violent orage brise les vitres et éteint les lampes, ne laissant briller que la petite flamme bleue du courant électrique, la main de la morte se soulève. Le père, fou de joie, se penche, baise la paume de cette main qui s'agite; la main se referme sur la figure du père, glisse sur sa gorge et, malgré les efforts du malheureux pour se dégager, l'étrangle.

L'Homme Mystérieux (1910), en collaboration avec M. A. Binet, drame de la folie, ainsi que :

Un concert chez les Fous (1909), en collaboration avec M. Charles Foley,

Le Système du Docteur Goudron (1911), emprunté à Edgar Poe,

Le Laboratoire des Hallucinations (1916), avec M. Henri Bauche, etc.

Seul ou en collaboration avec d'autres, parmi lesquels il faut encore citer MM. Pierre Chaine, Masson-Forestier et Eugène Morel, M. de Lorde a écrit plus de cent petits drames d'épouvante, presque tous joués au Grand Guignol, et recueillis en cinq volumes :

Le Théâtre de la Peur,—Le Théâtre de la Mort,—La Folie au Théâtre,—Le Théâtre de l'Épouvante,—Les Drames Mystérieux.

Quelques autres se sont emparés de la formule et réussissent à faire courir dans l'auditoire le petit frisson d'horreur ou d'angoisse :

M. GASTON LEROUX : *L'Homme qui a vu le Diable* (1911).

M. ROBERT de FRANCHEVILLE : *Le Chemin de Ronde* (1923), qui commence par une jolie idylle entre une échappée de prison et le petit soldat de garde dans le chemin de ronde, et, dans une angoisse sans cesse grandissante, tourne au cauchemar pour s'achever par le meurtre de la captive.

M. JEAN de SARTÈNE : *Le Rapide 13* (1921) : dans la cabine de l'aiguilleur sur la ligne du P.-L.-M., on voit venir la crise qui abattra le vieil aiguilleur au moment précis où il devrait manœuvrer le levier qui ouvrirait la voie au train dans lequel est sa propre petite-fille ; sa fille, voulant manœuvrer les leviers à sa place, amène la catastrophe dont on entend le vacarme, et où la mère sait que son enfant est prise.

2. THÉÂTRE D'HISTOIRE ET DE LÉGENDE

a. Théâtre d'histoire

Rappelons les essais de drames antiques de M. Alfred Poizat qui ont déjà été mentionnés, ainsi que les tragédies historiques de M. Maurice Magre, *L'Hérodiade* de M. Albert du Bois et la *Judith* de M. Bernstein. Il y faut ajouter trois noms d'auteurs :

M. ANDRÉ GIDE, un des maîtres du roman contemporain, a écrit il y a quelque vingt ans un drame biblique qui ne vit le jour que grâce à Copeau :²⁴

Saül (Vieux Colombier, 1922). Malgré sa pittoresque fantaisie, malgré le symbolisme dont elle est imprégnée (l'auteur a incarné dans une bande de petits démons les passions du vieux roi farouche et sensuel) et l'intéressante personnalité du jeune David, la pièce n'a pas retenu l'intérêt du public.

²⁴ L'Œuvre avait déjà monté son *Roi Candaule*, comédie fort leste, en 1901,

M. JEAN SCHLUMBERGER, que nous retrouverons parmi les psychologues, a été tenté par un sujet très austère :

La Mort de Sparte (Vieux Colombier, 1921), emprunté aux récits de Plutarque, qui n'a pas non plus enthousiasmé l'auditoire.

M. PAUL FORT, le "Prince des poètes" qui autrefois fonda le Théâtre d'Art, semble plus heureux dans le choix de ses sujets; ses deux premières "chroniques" historiques ont été bien accueillies du public et de la critique.

Louis XI, curieux homme (Odéon, 1921), a paru nouveau et intéressant. Le poète y dramatisait le premier épisode d'un de ses volumes de *Ballades Françaises: Le Roman de Louis XI*. Dans le drame, la terrible figure du roi est dépouillée de tout son appareil historique; ce que le poète nous montre, ce sont les "curieux" dessous de "l'homme" si subtil et si complexe avec ses faiblesses, ses ruses, ses tromperies, sa redoutable bonhomie, ses frayeurs et ses tendresses. Ce fut une pittoresque révélation, que les critiques accueillirent avec faveur. "En ces six images d'une "chronique de France," dit M. Antoine, "on est heureux de trouver une "pièce d'une telle originalité, un modèle de drame historique, une indication de théâtre populaire qui fait songer aux chroniques nationales "de Shakespeare." Cette pièce eut un long succès.

Ysabeau (Odéon, 1924), déconcertant par l'incohérence des scènes et la difficulté de suivre le fil de l'action, est malgré cela un fort drame ramassé autour d'Ysabeau de Bavière et de la folie de Charles VI. C'est, dit M. Ginisty, une sombre et belle "peinture de l'âme collective d'un temps "désordonné."

M. Paul Fort annonce l'intention de nous donner, en une série de pièces conçues dans le même esprit, "une gigantesque épopée "nationale, une manière d'*Iliade* française que nous verrons peu "à peu naître."²⁵

b. Théâtre de légende

Dans nos vieilles épopées nationales, deux auteurs ont été attirés par le même paladin: Huon de Bordeaux, à qui Charlemagne, dont il avait tué le fils, imposa en punition des tâches impossibles, qu'il remplit grâce à la protection des génies tutélaires.

M. ÉMILE ROUDIÉ,

dont le *Huon de Bordeaux* fut joué au Théâtre Populaire du Trocadéro en 1922, sous la direction de M. Gémier, confia à la fée Titania le soin de protéger l'aventureux Huon.

²⁵ Léon Uhl, dans *Odéon-Magazine*, cité dans la *Petite Illustration* du 8 nov. 1924.

M. ALEXANDRE ARNOUX,

qui donna son *Huon de Bordeaux* à l'Atelier en 1923, remet ce soin au nain Aubéron. Sa pièce est une féerie héroïque, de cet héroïsme familier et souvent cocasse qui abonde dans nos vieilles "gestes." L'imagination riche et hardie de M. Arnoux s'est donné libre carrière et a jeté à foison les détails gracieux ou amusants. Ses personnages, hommes ou génies, cachent une profonde humanité sous leurs traits naïfs; leurs aventures, agencées avec un art qui ne se laisse pas surprendre, charment et attachent, et la poésie qui partout double la trame de l'œuvre et souvent la déborde en complète la beauté.

M. JEAN VARIOT, dans une série de pièces fort intéressantes, dramatise de vieux récits des bords du Rhin.

Le Chevalier sans Nom, créé au Théâtre Municipal de Strasbourg le 10 nov. 1923 par M. Dullin et sa Compagnie et repris par eux à l'Atelier la même année, est un drame de repentir et d'expiation qui se déroule au temps des Croisades.

La Rose de Rosheim (Th. des Champs-Élysées, 1921), magnifique drame de la sainteté qui s'ignore et fleurit dans le renoncement, la générosité et le sacrifice.

La Belle de Haguenau (La Chimère, 1922; Vieux Colombier, 1922), alerte et gaie comédie légendaire, fut finalement mise en musique par M. Maurice Fouret pour le Trianon Lyrique, où elle fut donnée en 1924.

Sainte Odile, tableau prestigieux où se déroule la vie de la patronne de l'Alsace.

Beaucoup de pittoresque, de poésie tantôt farouche tantôt gracieuse, animent ces pièces débordantes de vérité humaine, que l'auteur a réunies sous le titre de *Théâtre du Rhin*.

3. THÉÂTRE SOCIAL

ANATOLE FRANCE:

Crainquebille (Renaissance, 1903), spirituelle comédie très vivante et humaine, empreinte d'ironie pour la stupidité de certains représentants de l'autorité, et de pitié pour les humbles impuissants à se défendre. L'auteur, sous l'inspiration et avec les conseils de M. Lucien Guitry, l'a tirée lui-même de sa fameuse nouvelle portant le même titre.

M. JULES ROMAINS s'est fait le théoricien du drame collectif, comme il s'était fait vers 1906 le théoricien de la poésie collective, qu'il appela "l'unanimisme."—L'unanimisme au théâtre rejette les aventures individuelles et les remplace par des aventures collectives. Il ne s'agit plus de faire la peinture, désintéressée ou satirique, des organisations sociales ou de certains groupes sociaux: financiers, magistrats, hommes d'affaires ou autres, ni de

montrer le conflit du capital et du travail; c'est "la collectivité" qui doit "se donner en spectacle à elle-même." L'auteur fera donc saisir dans un puissant ensemble la vie d'un large groupe, il incarnera dans un héros collectif soit des crises politiques, militaires, économiques ou sociales, soit des crises de pensée ou de sentiment très générales—à telle ou telle époque. M. Jules Romains a fort bien réalisé dans trois pièces cette théorie unanimiste qui est, à son avis, "l'idée organisatrice, le message du monde nouveau pour "la littérature et, notamment, pour l'art théâtral."⁸⁶

L'Armée dans la Ville (Odéon, 1911), drame en 5 actes, en vers libres. La ville conquise vit tout entière d'une vie ardente et unanime, hommes et femmes tendus dans la même pensée unique d'amener, par n'importe quel moyen, la délivrance.

Comedeyre-le-Vieil (Vieux Colombier, 1920), tragédie en 5 actes en vers libres, qu'Alfred Savoir qualifia de "chef-d'œuvre magnifique," montre aussi la vie collective de deux villages de la même vallée dont l'un, trop riche en garçons, fond périodiquement sur son voisin pour lui ravir ses plus belles filles et les donner comme épouses aux jeunes hommes qui les ont enlevées. Cette adaptation moderne de l'histoire des Sabines est d'une invention ingénieuse et toute pénétrée de rude et puissante poésie.

Knock ou le Triomphe de la Médecine (Comédie des Champs-Élysées, 1923), fait assister à l'amusant envoûtement d'un village entier où tous, bourgeois, paysans, riches et pauvres, hommes et femmes, et jusqu'à l'ancien médecin, se laissent persuader par le jeune docteur Knock qu'ils sont malades, et s'alitent l'un après l'autre . . . tout le village à la même heure prend sa température, tout le village frissonne dans ses draps de crainte ou de fièvre imaginaire.

M. HENRI GHÉON donna avant sa conversion religieuse, qui le rejeta vers une autre forme de drame,⁸⁷ deux fortes pièces sociales.

Le Pain (Th. des Arts, 1911), belle tragédie populaire. Autour d'une rude et sublime figure de boulanger-poète, et bientôt martyr, s'agitent les passions, les souffrances, les colères et les révoltes des malheureux habitants d'une ville qu'une longue guerre a livrée à la famine.

L'Eau-de-Vie (Vieux Colombier, 1914) "tragédie rustique," ne met pas en scène une collectivité, mais seulement une famille de paysans que l'alcool dégrade et qui, par esprit de lucre, assassine un de ses membres.

M. GEORGES DUHAMEL, un des maîtres de la littérature contemporaine, a donné quelques pièces où s'exprime sa philosophie sociale. Les deux premières sont des pièces symbolistes où

⁸⁶ *Comédia*, août 1923.

⁸⁷ Voir p. 92.

s'exerce visiblement l'influence de son grand ami, M. Paul Claudel; dans les autres, il abandonne le symbole pour l'étude directe de la réalité.

La Lumière (1911), en vers: un aveugle-né, parce qu'il sait que les vrais aveugles sont ceux qui ont les yeux du corps, se défend contre les tentatives de son père qui veut essayer de lui donner la vue.

Le Combat (1913), en vers, confirme cette triste leçon de l'expérience que la reconnaissance de la foule ne va pas toujours aux vrais artisans d'une œuvre, mais aux habiles qui ont su l'exploiter. Il y a dans cette pièce un pessimisme et une ironie virtuelle qui ne se trouvaient pas dans *La Lumière*, et qui se développent et se donnent libre carrière dans les deux œuvres suivantes.

L'Ombre des Statues (1916), est une satire cinglante des mensonges dans lesquels les hommes consentent à étouffer au lieu d'être eux-mêmes et de vivre dans la vérité de leur nature.

L'Œuvre des Athlètes (Vieux Colombier, 1920), qui, en bien des endroits, fait penser à Molière, stigmatise avec véhémence les Tartuffes de lettres. Belœuf, le fondateur de "l'Œuvre des Athlètes," "est le prototype de ces "hommes qui dégoûtent Duhamel de l'humanité: faux, cupide et se servant "d'un idéal pour satisfaire le plus bas, le plus formidable égoïsme."³⁸

La Journée des Avez (Comédie des Champs-Élysées, 1923) est, d'après M. Régis Gignoux³⁹ la "parabole d'un évangile d'entre-aide, de concorde "par l'intelligence et l'amour," et en même temps une comédie pleine d'observation, égayée par les petits travers, les manies des personnages. Un savant, venu passer quelques jours à la campagne chez des amis qui, pense-t-il, vivent dans une harmonie et un bonheur parfaits, découvre que l'égoïsme et les dissensions font de la maison un enfer où la mère, seule bonne et généreuse, pardonne toujours et se dévoue à tous; mais de cuisantes désillusions réveillent en chacun le meilleur et rapprochent les cœurs.

Lapointe et Ropiteau (1916), un acte d'un comique douloureux: deux mutilés de guerre tour à tour veulent se prouver mutuellement que chacun est le plus à plaindre, et puis qu'il est le moins à plaindre. Cette "naïve "comédie de l'orgueil" est fondée sur une conversation que Duhamel, chirurgien au front pendant la guerre, entendit en effet dans une ambulance de la Somme en 1916. Elle fut d'abord jouée dans un hôpital de l'arrière-front, puis représentée une vingtaine de fois dans les ambulances de la 4^e armée, par des acteurs-soldats, et toujours fit rire "à gorge déployée" le public de blessés et de mutilés "qui voyaient leur propre "image apparaître sur les tréteaux."⁴⁰ La pièce fut imprimée en 1920, avec *L'Œuvre des Athlètes*.

³⁸ César Santelli: "Georges Duhamel" dans le *Mercur de France*, 15 août 1924.

³⁹ *Comedia*, 26 oct. 1923.

⁴⁰ Préface de l'auteur.

M. HENRY-MARX veut, d'après ses propres déclarations, "rapatrier l'homme, en quelque sorte, au théâtre, dans son existence de luttes quotidiennes, déterminées ou causées par l'action sur lui des forces sociales en mouvement et par ses réactions parfois tragiques contre ce redoutable et vaste milieu." Selon lui, l'héroïsme moderne, "artistiquement parlant, comme en fait, est "là, dans cette vérité quotidienne mille fois plus intéressante que "les vérités d'exception."

Il n'a encore donné que deux pièces dont on ait parlé; toutes deux attestent une forte emprise de François de Curel sur son esprit, d'abord parce que, tout imprégnées de ferveur intellectuelle, elles sont des sortes de foires à idées—idées pas très neuves du reste et présentées de façon un peu pédante, ensuite parce que l'invention même des sujets semble dérivée de Curel.

L'Enfant-Maitre (Vaudeville, 1920), malgré une affabulation et des desseins tout-à-fait différents, fait penser à la mésintelligence du docteur et de sa femme dans *La Nouvelle Idole*. Au drame conjugal se joint un second conflit, "d'ordre à la fois idéologique et sentimental, entre un père et "un fils, entre les élites de deux générations, à qui dominera, et je dirais "presque, terrassera l'autre."⁴¹

Un Homme en Marche (Comédie Française, 1924), est encore plus proche du *Repas du Lion*. Le Jean de M. Henry-Marx, par ses aspirations et ses échecs, fait penser au Jean de la première version de la pièce de Curel, et l'ensemble de l'intrigue paraît une contrefaçon de cette œuvre; mais il y a loin des tâtonnements maladroits du disciple aux puissantes réalisations du maître.

4. THÉÂTRE RELIGIEUX

a. Avant Paul Claudel

C'est de M. Paul Claudel que date au théâtre le grand mouvement religieux qui s'affirme de plus en plus chaque année et qui commence à constituer un théâtre chrétien français. Avant lui, et depuis 1880, plusieurs pièces à sujet religieux avaient été données; mais, qu'elles fussent inspirées par une foi réelle ou par un simple sentiment artistique, elles n'avaient été que des accidents et n'avaient pas laissé de trace dans les esprits. Claudel eut cinq précurseurs dignes de mention:

⁴¹ F. Vandérem, *Le Miroir des Lettres*, t. III, ch. 9.

M. CHARLES de GRANDMOUGIN écrit en vers élégants, sans grand relief, des mystères et des légendes sacrées, entre autres:

La Vierge (1880), avec musique de Massenet;

Le Christ (1892), drame lyrique.

M. RODOLPHE DARZENS, directeur du Théâtre des Arts:

L'Amanle du Christ (Th. Libre, 1888), dont M. l'abbé Louis Bethléem dit que c'est une "parodie."¹²³

M. EDMOND HARAUCOURT:

La Passion (1890), mystère en 2 chants et 6 parties.

EDMOND ROSTAND:

La Samaritaine (Renaissance, 1897), "évangile" en trois tableaux qui fut joué le mercredi saint et que M. l'abbé Bethléem qualifie "un long oubli des "convenances" malgré son "ensemble enchanteur."

M. MAURICE MÆTERLINCK:

Marie-Madeleine (1913), ne reçoit pas non plus le satisfecit du prêtre-critique.

En revanche, celui-ci salue en M. Paul Claudel "un missionnaire "et un apôtre" dont l'œuvre est "pleine de voix que nul ne nous "faisait entendre."

b. Claudel et les post-Claudéliens

M. PAUL CLAUDEL avait écrit, entre 1889 et 1906, des drames à sujets profanes tout imprégnés de philosophie religieuse et débordants de lyrisme, mais d'un symbolisme si impénétrable et d'une langue si obscure que lui-même n'a sans doute jamais pensé qu'ils fussent jouables. Un seul d'entre eux, *L'Échange*, écrit en 1893-94, et joué au Vieux Colombier en 1920, est d'intrigue facile à saisir. L'action, qui se déroule sur la côte du Maine (Claudel a été consul à Boston), montre ce que pourraient devenir, poussés à l'extrême, les types de l'homme d'affaires et de la femme émanicipée tels que la civilisation moderne les a développés en Amérique.

Ses plus beaux drames sont ses drames religieux:

L'Annonce faite à Marie, après avoir été montée à l'Œuvre (24 déc. 1912), fut donnée en province, en Allemagne, en Bohême, à Genève, reçut en

¹²³ *Les Pièces de Théâtre*, par l'abbé Louis Bethléem.

1913 un prix de l'Académie Française, fut jouée au Garrick Theatre à New York sous le titre *Tidings brought to Mary* et reprise à la Comédie-Montaigne en 1921.—Le drame, tout pénétré de la foi chrétienne du moyen âge, semé de prières liturgiques, rythmé par les cloches d'église, nous met, accompagné du chant des anges, un miracle sous les yeux. Le conflit matérialise en deux paysannes sœurs et rivales d'amour, Violaine et Mara, d'un côté toute la bonté et la générosité d'une âme lumineuse exaltée par la foi, de l'autre toute la noirceur de l'égoïsme, de l'envie, de la méchanceté poussés jusqu'au crime. Le souffle divin circule dans toute la pièce, élève Violaine à la sainteté. L'œuvre, naïve et sublime, débordante de pathétique, de lyrisme, ouvre des perspectives infinies sur l'univers et sur le divin.

Trois autres drames de Claudel—les derniers et dont un seul fut joué—forment une belle trilogie dans laquelle l'auteur oppose ce qui passe: Empires, révolutions, égarements humains,—et ce qui reste: l'Eglise.

L'Otage (Œuvre, 1914, repris en Belgique en 1922, et à l'Œuvre en 1923).

Le pape Pie VII, prisonnier de Napoléon, a été enlevé par Georges de Coûfontaine qui le mène secrètement dans la vieille abbaye achetée par sa cousine et fiancée, Sygne. Un ignoble individu, Turelure, ancien domestique des Coûfontaine, qui a envoyé à l'échafaud les parents de Georges et ceux de Sygne, découvre l'identité de l'Otage et menace de le dénoncer. Pour sauver le pape, Sygne, malgré son amour pour Georges et son horreur de Turelure, se résigne à épouser celui-ci. La pièce s'achève à Paris au moment du retour de Louis XVIII, par la mort tragique des deux cousins.

Le Pain Dur, publié dans la *Nouvelle Revue Française* en 1911, incarne dans Turelure et Louis, le fils qu'il a eu de Sygne de Coûfontaine, et dans la juive Sichem, maîtresse de Turelure, toute la bassesse des êtres chez qui l'athéisme aggrave la bestialité native. Louis Turelure finalement tue son père pour avoir sa fortune et épouser sa maîtresse.

Le Père Humilié, publié par la *Nouvelle Revue Française* en 1920, complète la fresque. La pièce se passe à Rome au moment de la perte du pouvoir temporel des papes. Mais la foi renalt au fond des cœurs. Pensée, la fille aveugle de Sichem et de Louis Turelure qui est ambassadeur auprès du pape, a hérité la noblesse et la pureté de sa grand'mère Sygne de Coûfontaine. Epouse et tout de suite veuve d'un fervent catholique, filleul du pape, elle fera rentrer son enfant et rentrera elle-même dans la tradition de foi chrétienne que les Turelure et Sichem n'avaient pu rompre que pour un temps.

Dans ce dernier drame plus encore que dans les deux précédents, la pensée et la phrase sont souvent si confuses qu'il est difficile de suivre le poète. Claudel se complait dans les formes obscures. Aussi n'a-t-il pas la faveur des entrepreneurs de spectacles.

M. HENRI GHÉON, après sa conversion pendant la guerre, a fondé les "Compagnons de Notre-Dame" pour jouer les pièces religieuses qu'il écrivait, espérant les voir plus tard prises par de grands théâtres. Son espoir a été réalisé pour quelques-unes.—De souffle bien plus court que Claudel, il ne peut rêver d'atteindre aux vastes synthèses de son maître et, Dieu merci! il se garde de rivaliser d'obscurité avec lui. Son ambition est de nous familiariser avec les saints, de nous les représenter attentifs à notre vie terrestre et disposés à s'y mêler pourvu que nous les appelions avec une foi suffisante. Toutes ses pièces d'après guerre sont des "miracles" dramatisant quelque épisode de la Légende Dorée.

*Le Bon Voyage ou le Mort à Cheval*⁴³ (1918), très joli miracle de Saint Jacques, plein de sens et d'humour.

La Farce du Pendu Dépendu (1920).

Le Pauvre sous l'Escalier (Vieux Colombier, 1921), modernisation de la *Vie de Saint Alexis*. Le héros revient de la guerre, comme Alexis était revenu de ses aventures saintes; comme Alexis, il est tellement changé que personne ne le reconnaît. Sans détromper ceux qui l'ont si vite oublié, il accepte une vie de renoncement et de solitude morale et y trouve la joie religieuse du recueillement et les consolations divines.

Les Trois Miracles de Sainte Cécile, triptyque où sont retracés avec poésie et pittoresque le mariage et le martyre de la sainte.

Le Dit de l'Homme qui aurait vu Saint Nicolas, farce.

Saint Maurice ou l'Obéissance, tragédie en trois parties avec chœurs.

Le Triomphe de Saint Thomas d'Aquin (1924, Edition de la Vie Spirituelle), composé à la demande de quelques zélés "thomistes" pour le sixième centenaire de la canonisation du saint, est une fantaisie, "un petit manuel "dialogué, capable seulement de divertir des philosophes et théologiens "novices," dit l'auteur. M. Louis Martin Chauffier affirme que la pièce a rencontré "un public et des acteurs enthousiastes."⁴⁴

Beaucoup de ces pièces sont tout à fait charmantes, écrites d'un style alerte et vivant, souvent poétique, et atteignent sans effort apparent à la malicieuse naïveté comme à la foi simple des vieux contes pieux.

M. PAUL DEMASY est un Belge qui a mis longtemps à se révéler; plusieurs années se sont toujours écoulées entre l'exécution de ses drames et leur création sur une scène.⁴⁵

⁴³ Publié dans un recueil: *Jeux et Miracles pour le peuple fidèle*, qui comprend 2 autres pièces.

⁴⁴ *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} oct. 1924.

⁴⁵ Il a commencé par deux tragédies: *La Tragédie d'Alexandre* (Renaissance, 1919) qui avait été écrite en 1913;—*La Tragédie du Dr. Faust* (Th. du Parc, Bruxelles, 1920), écrite en 1911.

Jésus de Nazareth (Odéon, 18 avril 1924), avait été conçu et réalisé dans un camp allemand où M. Demasy fut prisonnier pendant la guerre. La pièce, représentée le vendredi saint avec accompagnement de musique de César Franck et de Wagner, ne devait pas, dans les prévisions du directeur de l'Odéon, survivre aux fêtes pascales; "mais le public lui a fait un accueil "si chaleureux qu'il a fallu la reprendre en temps profane, et elle fait "désormais partie du répertoire de notre second Théâtre National."⁶⁶ Quelques jours après la semaine sainte, M. André Rivoire constatait dans son feuilleton du *Temps* que l'Odéon faisait des salles pleines avec cette œuvre, et tous les critiques sauf trois: MM. Paul Souday, Lucien Dubech et de Pawlowski, ont partagé l'enthousiasme du public.

L'auteur a traité son sujet de façon nouvelle et tout-à-fait inattendue. Il ne retrace pas les épisodes de la vie de Jésus ni l'histoire exacte et suivie de la Passion: l'agonie au Jardin des Oliviers, ou un deux épisodes du "chemin de la Croix," c'est tout ce qu'on voit de la Passion elle-même, dont les scènes culminantes sont évitées. Jésus, tout en animant l'action de sa présence matérielle ou morale, "demeure comme enveloppé d'un "nuage: c'est vers ceux qui l'entourent que M. Demasy regarde. Il re-"constitue l'atmosphère qui environna le Messie pendant son passage "parmi les hommes."⁶⁷

c. Les Auteurs Esotériques

Une expression différente du réveil religieux qui se manifeste au théâtre se trouve dans les pièces où les fondateurs du Théâtre Esotérique dramatisent dans un but de vulgarisation tantôt quelques enseignements de la Théosophie, tantôt les résultats plus ou moins fantaisistes des recherches sur l'Au-Delà.

Madame BERTHE d'YD:

Au-delà du Seuil (1922) ne laisse plus, au dire de M. Léo Claretie, "aucun "mystère sur le grouillement des morts parmi les vivants."⁶⁸

La Voile du Passé (1922) est, dit le même critique, "une énucléation limpide "de la théorie de la décadence individuelle due aux crimes commis dans "les existences antérieures, et de la possibilité du rachat."

Sketch Psychique: le principal personnage est une âme désincarnée.

M. HERMANN SCHILDE:

Alcyone (1922) met en scène des êtres qui vivent dans l'au-delà des temps et des espaces, après que tous les mondes sont morts depuis longtemps.

M. GUILLOT de SAIX:

Les Anges qui n'ont pas d'Ailes (1924) dramatise un évènement qui se serait passé en Australie le 8 octobre 1864: "Il paraît qu'une fillette qui allait "mourir se trouva soudain placée dans l'état de double vue des deux

⁶⁶ Robert de Beauplan, *Petite Illustration*, 1^{er} nov. 1924.

⁶⁷ *Revue Mondiale*, 1^{er} mai 1922.

"mondes, le terrestre et l'au-delà, et qu'elle mourut ainsi, prévoyant
 "l'heure exacte de son passage—heure à laquelle la pendule s'arrêterait—,
 "décrivant à ses parents ses visions d'un paradis où les anges vêtus de
 "lumière n'avaient pas d'ailes.—Il serait aussi puéril de nier la réalité de
 "ces phénomènes, projections mystérieuses de l'esprit, que d'y vouloir
 "trouver la preuve de quoi que ce soit. M. Guillot de Saix a fort habile-
 "ment dosé la vraisemblance et les aperçus visionnaires en insistant sur
 "l'absence de commune mesure entre les deux mondes." (Gabriel Boissy)⁴⁸

5. THÉÂTRE PSYCHOLOGIQUE

Les jeunes générations se détournent des "pièces d'alcôve" comme elles se détournent du réalisme cru qui menaça un temps de tout submerger. Les sujets passionnels intéressent bien encore les jeunes auteurs, mais ceux-ci reviennent à une conception moins primaire, plus largement humaine de la passion: ils n'en excluent pas l'âme. Le subtil Porto-Riche les met en garde contre les excès de brutalité; les hautaines leçons de François de Curel leur élèvent l'esprit; les classiques, qu'ils ont beaucoup médités, leur ont donné le goût de la profondeur et de la simplicité.

Trois groupes sont à distinguer:

a. Ceux qui continuent la tradition de nos dramaturges psychologues, en apportant à leur étude le renouveau d'une individualité nuancée par la vie moderne.

b. Ceux chez qui se manifeste un retour évident au cornélianisme.

c. Ceux qui apportent à l'étude psychologique des méthodes nouvelles (théorie de l'inexprimé), ou qui la poussent au-delà des limites habituelles (le subconscient).

Pour les auteurs du premier groupe, la chronologie est inutile puisqu'il n'y a pas d'évolution d'ensemble à suivre; l'ordre alphabétique suffira.

a. Auteurs traditionalistes

M. PIERRE BOST:

L'Imbécile (Vieux Colombier, 1923), quatre actes de fine étude psychologique parfois soulignée d'ironie, mais pas très enlevante. Jacques, à la fin, se

⁴⁸ *Comœdia*, 24 nov. 1924.—M. Guillot de Saix ne se borne pas aux pièces occultes; il écrit aussi des comédies légères et des livrets d'opéras-bouffes et nous l'avons trouvé, avec son collaborateur Louis Gendreau, parmi les élus de la Comédie Française.

juge lui-même un "imbécile" pour n'avoir pas pris à un ami un peu sot sa fiancée, qui serait venue à lui s'il y avait tenu. On ne distingue pas très bien auquel des deux amis le titre s'applique, ni si Jacques agit par réelle générosité ou s'il y a chez lui, pour aider son abnégation, incertitude, désenchantement ou paresse de cœur.

M. EDOUARD BOURDET:

Le Rubicon (Th. Michel, 1910), sujet délicat traité directement avec une franchise hardie et une exemplaire simplicité.

La Cage ouverte (Th. Michel, 1912) faisait pressentir, au dire de certains critiques, une sorte de Marivaux qui aurait passé par le naturalisme et appris à noter la répercussion de la physiologie des personnages sur leur psychologie.

L'Heure du Berger (Th. Antoine, 1922), comédie légère sans roserie ni grossièreté, d'un ton juste, qui se dénoue dans l'amour libre par la faute de l'égoïsme du père, vieux savant bien étudié.

L'Homme Enchaîné (Femina, 1923), pièce fortement et savamment construite, d'une excellente psychologie. Philippe (l'homme enchaîné) est un noble caractère entouré de personnages attachants, sauf une femme, tous vivants et naturels. Les situations, prises dans le "tragique quotidien," amènent à un dénouement non théâtral, mais conforme à la vérité de la vie ordinaire.

M. HENRI CLERC, comme beaucoup d'autres, ne se spécialise pas dans le genre sérieux; il a aussi donné des comédies gaies aux théâtres du boulevard, et adapté à la scène *l'Atlantide* de Pierre Benoit.

L'Autoritaire (Odéon, 1923) fut d'abord joué avec grand succès en Italie avant d'aborder une scène parisienne; émouvant et vigoureux drame de mœurs et de caractères, qui par extraordinaire se passe dans un milieu de bourgeoisie provinciale.

L'Épreuve du Bonheur (Arts, 1924), fut donnée aux Célestins, à Lyon, avant de venir à Paris, et eut un égal succès dans les deux villes.—Un ouvrier, syndicaliste enragé et prêcheur de grèves, après avoir épousé la jeune bourgeoise riche qui fut son infirmière pendant la guerre, oublie dans le bonheur les anciennes revendications.

M. JACQUES COPEAU:

La Maison Natale (Vieux Colombier, 1923) met en scène toute une famille de petite bourgeoisie victime de la tyrannie du père qui a déjà mis en fuite les deux fils aînés et qui fait gronder l'esprit de révolte chez le plus jeune, décidé à s'enfuir aussi. Si pénétrante est l'observation de l'auteur, si vraie sa sympathie que tout en nous émouvant de pitié pour la femme, les enfants, le vieux père, il réussit à étendre notre compassion au tyran domestique dont la seule présence écrase ceux qui l'entourent, et qui ne sait que se faire craindre alors que peut-être il voudrait se faire aimer.

M. FERNAND CROMMELYNCK, Belge, a commencé par une comédie burlesque que nous retrouverons plus tard, puis a donné.

Les Amants Putrils (Comédie-Montaigne, 1921), où, dit le critique du *Crapouillot*, "deux intrigues se nouent sans lien apparent. Une femme vieille "mais encore admirable est poursuivie par un jeune étranger qui ne connaît "pas son âge. Une petite adolescente est entraînée au suicide par un "camarade qu'elle aime. Les scènes se déroulent dans le hall d'un hôtel "où passent, guignol hallucinant, un baron gâteux, une femme de chambre satanique, une bonne idiote et une mère inconsciente."⁴⁰ Tous les critiques ont été unanimes à trouver cette pièce inférieure à la première du jeune auteur.

M. PAUL GÉRALDY:

Les Noces d'Argent (Comédie Française, 1917), tableau quelque peu exagéré de l'ingratitude des enfants envers leurs parents.

La Princesse (Odéon, 1919), 4 actes, en collaboration avec M. Laveline.

Les Grands Garçons (Com. Fr., 1920), un acte de psychologie délicate, entre trois hommes: un père et un fils gênés par un malentendu, et l'ami qui les éclaire et les rapproche.

Aimer (Com. Fr., 1921), trois personnages encore, cette fois deux hommes et une femme. La femme, tentée par l'ami du mari, est sur le point d'abandonner la maison conjugale, mais le souvenir de l'enfant mort la rend à son mari. Psychologie fine et sûre, qui ne s'aide d'aucun moyen extérieur.

Si je voulais . . . (Gymnase, 1924) en collaboration avec M. Robert Spitzer. Une jeune femme très heureuse en ménage, vexée de ce que son mari compte trop sur elle et de ce qu'aucun ami ne tente de la séduire, se met à jouer les grandes coquettes. La pièce est habilement conduite, mais vide à souhait; les critiques la louent, en faisant pourtant des réserves.

M. PIERRE HAMP:

La Maison avant tout (Œuvre, 1923), fait un peu l'effet d'une tragédie politique racinienne transportée dans le monde des marchands de tissus modernes.

M. Hamp, évidemment, ne se peut en aucune façon comparer à Racine. Mais la lutte âpre et sourde pour le pouvoir entre la grande commerçante qui ne veut pas abdiquer et son fils, la violence de leur passion prête au crime, rappellent, quoi qu'on en ait, la tragique rivalité d'Agrippine et de Néron dans *Britannicus*. La pièce, un peu dure à suivre, laisse voir que l'auteur, s'il est un vétéran du roman, n'a pas l'habitude du théâtre; il y manque l'adresse et la facilité que donne le métier; mais elle est puissante et originale.

⁴⁰ C. R. M., *Crapouillot*, 16 avril 1921.

M. JEAN-PIERRE LIAUTSU, jeune acteur de la Compagnie du Canard Sauvage, et l'un des collaborateurs de *Comœdia*.

Les Bacchantes (Griffon, 1922), étude du féminisme pleine d'aperçus intéressants.

L'Image du Héros (Artisans, 1923, repris par le Canard Sauvage, 1924) présente un jeune soldat sorti de la guerre tout brûlant d'idéalisme et qui a le culte de son frère tué au front en héros. Il s'indigne que sa belle-sœur veuille se remarier. Il apprend que ce frère révérent avait un double ménage, une fille illégitime, qu'il était dur pour sa femme, et que celle-ci a tous les droits de l'oublier. Désenchanté, il va tomber dans le désespoir et le pessimisme; mais un camarade de combat de son frère lui raconte la mort héroïque de celui-ci, et l'image du héros retrouve sa splendeur. Le soldat-apôtre placé en face des batailles de la paix a fait ainsi son apprentissage d'homme: il sait maintenant que la vie n'est pas toute pureté, qu'elle est faite "de misères et de relatives grandeurs" et que l'intransigeance y est déplacée.

M. GABRIEL MARCEL:

Le Cœur des Autres (Canard Sauvage, au Nouveau Théâtre, 1921) fut présenté au public par M. Jacques Hardy⁶⁶ comme "l'œuvre puissante et sobre d'un nouveau Cureau (moins prétentieux que l'autre) doublé d'un Ibsen (en moins nuageux) . . . un ensemble vraiment très haut, très fort, "sans être ennuyeux."

L'Iconoclaste (1922) fait assister à une sorte d'auto-hypnotisme d'un veuf qui croit s'être remarié sur l'ordre de sa femme morte. La seconde femme par amour dévoué entre dans sa folie et accepte la présence continuelle de la morte entre eux. L'ami d'enfance du mari, lorsqu'il comprend la situation, brise la chimère ainsi forgée, afin de ramener le malheureux à une vue normale des choses.

M. JACQUES NATANSON:

L'Enfant Truqué (Œuvre, 1922) est la triste histoire, agrémentée d'inventions amusantes, d'un jeune homme dont le cœur et l'esprit ont été systématiquement déformés par son père, qui s'est juré de faire de lui le fléau des femmes. Mais, à peine lancé dans sa vie de petit don Juan, il s'éprend sérieusement d'une fine coquette, qui le laisse désespéré, et le père en est pour sa courte honte.—Il y a beaucoup de finesse et d'esprit dans cette pièce d'un de nos plus jeunes auteurs.

M. ANDRÉ OBEY:

La Souriante Madame Beudet, en collaboration avec M. DENYS AMIEL (Nouveau Théâtre, 1921), drame de deux êtres liés pour la vie dans le mariage, nullement faits l'un pour l'autre, incapables même de se comprendre et qui, après un bref et presque tragique éclat, vont continuer à vivre côte à côte, tous les jours de leur vie, dans la détresse d'une absolue solitude de cœur.

⁶⁶ *Crapouillot*, 16 avril 1921.

Les Amis de la dernière Heure (Canard Sauvage, 1923), tragi-comédie qui montre dans la cour de la prison le groupe officiel attendant le condamné un matin d'exécution capitale. Dans cet acte l'auteur montre, au dire de M. Régis Gignoux, "un don de visionnaire." "Il met tout en place "avec une autorité surprenante" et "pousse jusqu'au bout l'affolement, "la prolongation de l'attente." Mais le plus intéressant, c'est sa manière de "dépouiller les fantoches officiels de leur uniforme officiel" et de nous les montrer "simples hommes 'pris par leur humanité même,' suivant le "mot de Ch.-Louis Philippe."⁸¹

M. ADOLPHE ORNA, Roumain parisianisé, est un pur traditionaliste qui ne croit guère au renouvellement du théâtre et se montre particulièrement sceptique sur la valeur du "silence "dramatique" cher aux Compagnons de la Chimère.⁸²

La Dette de Schmil (Œuvre, 1922) a eu beaucoup de succès. Il y a, dit M. Léopold Lacour, dans "cette amusante et pathétique comédie de mœurs "juives populaires ou, plutôt, mi-'peuple' mi-bourgeoises, une singulière "saveur de réalisme et un art très souple."⁸³

La Force de Popa Gheorghé (La Chimère, 1922).

Mademoiselle Le Feu (Odéon, 1923), fut jugée très inférieure à la première pièce. M. Régis Gignoux, dans *Comédia*,⁸⁴ reproche à l'auteur d'avoir dilué en trois tableaux la matière psychologique d'un seul acte et de n'avoir pas "eu souci d'aller au fond des âmes."

L'Egoïste (Œuvre, 1924), 2 actes que l'auteur a écrits, dit-il, pour compléter "la galerie des cocus de l'Œuvre: le Magnifique de Crommelynck, le "Glorieux de Mazaud, le . . . Berniquel de Mæterlinck . . . il m'a semblé "qu'il manquait le cocu égoïste. Je l'ai donc présenté un jour à M. Lugné-Poe, qui l'a accueilli avec beaucoup de bienveillance.⁸⁵

La Souris Blanche (Mathurins, 1924). Une femme de mœurs légères, traquée par la police, se fait protéger, puis aimer, presque malgré lui, par le patron d'un petit restaurant franco-italien dans un quartier de Londres, puis fait chasser la femme légitime, qui s'était autrefois enfuie, lorsque, traquée à son tour, elle vient demander asile à son mari.—M. Régis Gignoux regrette que la pièce, d'abord sentimentale et abstraite, perde tout à coup son équilibre en tombant dans le réel et la roserie, et que l'auteur, à partir de ce moment, paraisse trop derrière ses personnages. Mais il reconnaît à M. Orna "un dialogue bref et dense, une rapidité étonnante dans "l'exécution, un mouvement scénique d'une variété et d'une continuité "des plus rares."⁸⁶

⁸¹ R. Gignoux, *Comédia*, 25 déc. 1923.

⁸² *Comédia*, 11 août 1923.

⁸³ *Comédia*, 10 mai 1924.

⁸⁴ *Comédia*, 11 avril 1924.

⁸⁵ *Comédia*, 18 décembre 1924.

M. MARTIAL PIÉCHAUD, "humble admirateur des grands "évocateurs d'âmes" que sont Racine et Musset, veut à leur exemple faire vivre ses personnages dans une atmosphère de *réalité poétique* en suggérant "dans la couleur intense des passions, "des sentiments, l'idée de ces profondeurs d'âmes d'où l'action "sortira spontanément, en quelque sorte."

Mademoiselle Pascal (Odéon, 1920) a fait son tour de France, a été jouée à Bruxelles, en Norvège, en Suède, en Italie. C'est l'histoire saisissante et qui semble "vécue" d'un amour maternel obligé de se cacher, de l'héroïsme silencieux d'un cœur écrasé d'abord par l'égoïsme des parents et, vingt ans plus tard, par l'égoïsme inconscient de l'enfant.

Le Sommeil des Amants (Th. Antoine, 1923). Les amants font sommeiller leur passion parce que la femme reste héroïquement fidèle et dévouée à un mari indigne qui l'a abandonnée et ne revient que pour la gruger; mais l'amour qu'on laisse trop sommeiller s'éteint, et l'amant platonique se marie, las d'attendre.

M. PAUL RAYNAL:

Le Maître de son Cœur (Odéon, 1920), pièce forte et de belle tenue dont l'esprit général rappelle *La Danse devant le Miroir* de Curel. Une grande coquette met en rivalité deux vrais amis, qui sont aussi ses amis d'enfance. Elle s'est promise à l'un, découvre que c'est l'autre qui est le maître de son cœur, et le premier se tue.

Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe (Comédie Française, 1924), déclatna des controverses passionnées. L'auteur semble avoir voulu opposer le Front et l'Arrière et démontrer que le sublime sacrifice des combattants ne fut qu'une duperie au profit d'une collectivité foncièrement ingrate et égoïste. Il fait revenir le Soldat, en congé pour une nuit, chez son père—pour y recevoir des lèvres de sa fiancée l'aveu que sans aucune autre raison que la longue absence, son amour est mort, des lèvres du vieux père la confession que même l'amour paternel s'arrange au mieux de savoir le fils dans l'horreur des tranchées et de la mort toujours imminente puisque pendant ce temps il est, lui le vieux, choyé par la douce jeune fille qui partage sa solitude. Trois actes de tirades prétentieuses, de discussions cruelles, d'éclats révoltants laissent, outre la fatigue et pas mal d'ennui, un sentiment de pitié pour l'humanité si gratuitement calomniée, de regret pour le jeune auteur dont la méditation n'a pu créer que des êtres veules de sentiments si fort au-dessous de la normale. Sous le pédantisme outre-cuidant des tirades et la psychologie arbitraire, on sent un grand effort pour atteindre les hauts sommets de l'intellectualité et de la sensibilité, pour exprimer dans un drame à la Curel toute la philosophie de la guerre, voire de la vie en ses pièges cruels.

M. JEAN SARMENT est un jeune acteur qui débuta dans la troupe de Copeau, puis passa à l'Œuvre, qu'il a maintenant quittée. A l'en croire, c'est Henry Bataille qu'il "sent" le mieux de tous

nos dramaturges et qu'il admire le plus. Pourtant, si l'on considère son œuvre, il est aux antipodes de Bataille par sa psychologie fine et déliée, par le charme discret de ses plus beaux personnages, par la poésie dont il enveloppe son étude des sentiments. Il aime les cas exceptionnels et saisissants; par là sans doute il ressemble à Bataille, mais comme une gazelle ressemble à un buffle parce qu'ils ont quatre pattes tous les deux.

La Couronne de Carton (Œuvre, 1920), couronnée par l'Académie Française,—déroule à travers des scènes parfois un peu languissantes l'aventure d'un jeune prince ironique et désabusé qui s'est enfui de son pays et vit, incognito, au milieu de comédiens, puis, monté sur le trône de ses pères, flétrit et tue dans une pitoyable parade un amour qui lui était resté au cœur.

Le Pêcheur d'Ombres (Œuvre, 1921), de beaucoup la meilleure pièce de l'auteur, a placé M. Sarment au tout premier rang de nos jeunes dramaturges.—Jean, jeune poète qu'un amour méconnu a rendu fou, est le plus doux et le plus séduisant des aliénés; le plus pitoyable aussi, car il ne recouvre la raison, grâce aux soins patients de celle qui regrette de l'avoir repoussé, que pour tomber victime d'une cruauté à demi inconsciente de son frère, jaloux de cet amour, et finir dans le suicide.

Le Mariage d'Hamlet (Th. de Mayence, 1922; Odéon, 1922), agréable fantaisie dont le prologue montre Dieu le Père "en sa gloire" causant avec Abraham et décidant de renvoyer sur la terre Hamlet, Ophélie et Polonius, qui depuis 19 ans attendent d'être jugés; rendus à la vie, mais dans une situation modeste et avec la mémoire du passé, ils ne se montrent pas plus sages que devant.—La pièce, un peu inégale, où se succèdent l'ironie subtile et la farce, est quelquefois amusante, mais ses trois actes sont inférieurs à ce que promettait le prologue.

Facilité (Th. Albert 1^{er}, 1923; Studio des Champs-Élysées, 1924), la première pièce de l'auteur, qui était restée dans ses cartons où, au dire des critiques, il aurait aussi bien fait de la laisser.

Les Six Grimaces de Don Juan (Studio des Champs-Élysées, 1924), "image en prose rythmée," dit l'auteur; simple pochade, dit M. Gignoux, qui la résume ainsi: "Don Juan vieilli traqué par le guet, raconte à Sganarelle que tout son répertoire de séducteur tenait en six grimaces. Selon la nature des femmes, il employait l'une ou l'autre. Le souvenir de ses succès le grisant, il veut essayer sur la fille de l'aubergiste l'effet de ses grimaces infaillibles. Mais cette enfant le berne: elle ne pense qu'à son jeune amoureux . . . Don Juan se laisse prendre par les hommes du guet" . . . qui vont le pendre."

Je suis trop grand pour moi (Comédie Française, 1924) a pour protagoniste un jeune viveur qui rappelle beaucoup par sa tournure d'esprit, son dédain et son scepticisme railleur le prince de *La Couronne de Carton*. L'intrigue est ici plus complexe; quelques personnages de haut relief donnent du

²² *Comœdia*, 26 janv. 1924.

ton à la pièce qui par ailleurs, comme la première, verse trop dans la mièvrerie.

M. ÉDOUARD SCHNEIDER est un dramaturge de la lignée de F. de Curel, mais plus froid, avec une austérité dont Curel est loin; l'intellectualité chez lui non seulement nourrit le drame, mais le domine et ne permet guère de descendre des hauts sommets de la pensée.

Les Mages sans Étoile (Odéon, direction d'Antoine, 1911), conflit entre le catholicisme traditionaliste représenté par un évêque, et le socialisme chrétien représenté par un jeune abbé et un jeune directeur d'usine que l'abbé a amené à ses idées.

Le Dieu d'Argile (Th. Antoine, 1921), conflit entre l'orgueil et l'amour ou, si l'on préfère, entre l'intelligence et le cœur; pièce noble, sévère et puissante, un peu froide et oppressante par endroits. D'après M. Paul Fusch, l'auteur y aurait mis en scène, à peine démarqué, un épisode de la vie de Nietzsche.⁸⁷

M. JEAN SCHLUMBERGER:

Les Fils Louverné (Vieux Colombier, 1913), discret drame de famille où l'amour n'est employé que pour corser une double et très curieuse étude de caractères.

La Mort de Sparte (Vieux Colombier, 1921), sujet historique, v. p. 85

M. PAUL VIALAR:

Poku brave Homme (Griffon, 1922), qualifié de "petit chef-d'œuvre" par M. Léo Claretie.⁸⁸

L'Age de Raison (Canard Sauvage, 1924, à la Potinière, puis au Th. Edouard VII), pièce de bonne observation, vivante et gaie quoique sans intrigue et de demi-teinte. L'auteur "a simplement réalisé une étude solide, tracé "un caractère qui le classe du premier coup en belle place," dit Antoine. Les critiques s'accordent à le louer. M. Henri Bidou le place "parmi les "jeunes auteurs: Amiel, J.-J. Bernard, Vildrac, dont nous attendons enfin "un théâtre vivant."⁸⁹

Nous ne sommes pas si forts (Femina, 1924), d'après les critiques est une comédie inférieure à la précédente. L'auteur "a commencé par tracer "un trop grand tableau, une galerie de la jeunesse contemporaine," dit M. G. Boissy⁹⁰ ou, pour préciser, de cette partie de la jeunesse que la guerre a désaxée; puis il s'est attaché à ses protagonistes, deux amants qu'Armory dans *Comédia* traite de "tarabiscotés, saugrenus. . . hyper-mufles." Dans leur association amoureuse ils ont décidé que le cœur

⁸⁷ *Crapouillot*, 16 nov. 1921.

⁸⁸ *Revue Mondiale*.

⁸⁹ *Petite Illustration*, 11 oct. 1924.

⁹⁰ *Comédia*, nov. 1924.

n'aurait aucune part, et donc la jalousie non plus; mais c'était trop présumer et ils souffriront, car "nous ne sommes pas si forts . . ."—M. Boissy note les dons de sensibilité, d'observation et de poésie du jeune auteur, et constate que la situation qu'il a choisie est exactement celle de la comédie de Madame Colette: *En Camarades*,⁶¹ avec cette différence que "les personnages de Mme Colette ne se contenteraient pas de trahisons "fictives, inventées, uniquement cérébrales, pour l'amour de l'art . . ."

M. CHARLES VILDRAC a apporté une conception vraiment nouvelle de l'art dramatique. Il la tient en partie de M. Saint-Georges de Bouhéliér, qui le premier a donné le modèle de l'interprétation poétique de la vie saisie en sa plus humble réalité; mais tout en suivant cette voie ouverte par un autre, M. Vildrac reste original et novateur, très différent, au fond, de son aîné. Il ne poursuit pas l'étude de la "fatalité" que chacun de nous porte dans ses passions, et aucune fée ne se pourrait retrouver sous l'un ou l'autre de ses personnages. Il prend un évènement banal de la vie quotidienne, y jette d'humbles personnages qu'il regarde agir, livrés à leur nature, et, sans affectation de profondeur, dans un langage simple et direct, une forme en quelque sorte dépouillée, il creuse ces âmes, il élargit cette vie quelconque jusqu'à y refléter la vie universelle; ainsi son réalisme même le plus aigu fait jaillir la poésie cachée des vies les plus humbles et les plus banales.

Le Paquebot Tenacity (Vieux Colombier, 1920), histoire de deux jeunes émigrants qui rencontrent au bar, dans la ville où ils vont s'embarquer, une servante dont ils s'éprennent; celui qui entraînait l'autre à s'exiler s'enfuit avec la servante et l'abandonné, passif et résigné, montera seul sur le bateau où il devait suivre son ami.

Michel Auclair (Vieux Colombier, 1922) est une dupe aussi, mais dupe clairevoyante, noble et généreuse, dévorée d'idéalisme et de zèle; il s'emploie à restaurer le bonheur conjugal de l'ancienne fiancée qui lui a préféré un bellâtre revêtu d'un uniforme.

Le Pèlerin, simple acte qui, entre les quatre murs d'un triste salon de petite ville, fait passer l'irrésistible attirance de tous les spectacles de l'univers évoqués par les récits d'un oncle vagabond.

L'Indigent (Com. des Champs-Élysées, 1923), un petit acte de comédie familière.

⁶¹ Madame Colette, la grande romancière, n'a abordé le théâtre qu'accidentellement. Outre la comédie ci-dessus nommée, elle a porté à la scène, avec la collaboration de M. Léopold Marchand, ses deux plus fameux romans: *Chéri* (Th. Michel, 1921) et *La Vagabonde* (Renaissance, 1923).

b. Retour au Cornélianisme

Chez quelques-uns des mieux doués de nos jeunes auteurs, on note un retour à la belle et fière éthique de Corneille. Un des plus jeunes d'entre eux, M. Boussac de Saint-Marc, convient que l'exemple du vieux poète sublime les fascine. Pour son compte, il se déclare "las de voir les dramaturges présenter au public sa mentalité la plus ordinaire." Il veut, au contraire, lui montrer "ses plus hautes et secrètes aspirations, celles qui, réalisées sur la scène, existent en puissance et confusément en lui, sur un plan mental supérieur." Dans les héros du drame, le public "cherchera alors moins à se reconnaître qu'à se découvrir un peu plus grand, un peu plus beau que nature, vivant au-dessus de ce qui est le réel quotidien, dans un monde haussé au niveau d'une cérébralité plus riche et d'une qualité de sentiments plus rare." Cette haute esthétique théâtrale lui vient, dit-il, de ce que la guerre lui a fait, comme à quelques autres, une âme nouvelle, ou plutôt de ce qu'ils se sont découverts eux-mêmes dans la souffrance continue et le tête à tête constant avec la mort.⁶²

Cette nouvelle éthique se retrouve occasionnellement dans des pièces de divers auteurs; mais deux des jeunes la mettent constamment en pratique: M. Boussac de Saint-Marc et M. Philippe Fauré-Frémiet.

M. BOUSSAC de SAINT-MARC:

Notre-Dame de Bon-Secours (La Grimace, aux Mathurins, 1921), jolie "esquisse dramatique" en un acte, publiée par *La Herse*, no. de mai 1922.

Le Loup de Gubbio (La Grimace, à la Comédie-Montaigne, 1921; repris au Th. Michel, 1922). "Drame éleusinien" dit l'auteur, à qui son sujet a évidemment été inspiré par la méditation d'un épisode de la vie de Saint François d'Assise.⁶³ L'action se passe dans l'Italie du XVII^e siècle. C'est, sous une forme ardente et austère d'une forte originalité, la grande question de la rédemption par l'amour. L'action, menée avec un sens très juste de la progression dramatique, nous fait assister au triomphe de l'esprit sur la matière, à la transformation graduelle des sentiments impurs en renoncement.

Le Coup de Bambou (La Grimace, Th. Michel, 1923) est, disent les critiques, inférieur à la première pièce. L'action, touffue et enchevêtrée, se déroule

⁶² *Comœdia*, 16 juillet 1923.

⁶³ Il est fait allusion dans la pièce à ce miracle du "loup de Gubbio," que le peintre chilien Pedro Subercaseaux a fixé dans sa série de tableaux retraçant la vie de Saint François. La série était exposée dans la Bibliothèque Publique de Boston en déc. 1924.

dans un mélange déconcertant d'Occident et d'Orient, au milieu de moines bouddhistes; Kama, dieu du désir, y paraît sous l'aspect d'un sauvage. L'intérêt est trop dispersé, mais certaines scènes ont de l'élévation ou une cruelle vérité.⁶⁴

M. PHILIPPE FAURÉ-FRÉMIET réunit dans son nom la double illustration de sa famille: il est le fils du compositeur Gabriel Fauré et le petit-fils du sculpteur Frémiet. Ses quatre premières pièces ont passé inaperçues; la vogue lui est venue avec la cinquième, qui dès sa création enleva tous les suffrages.

L'Autre Blessure (Th. Antoine, par le groupe Aide & Protection).

Gaston-Phébus (joué à Cauterets et à Pamiers, 1920).

Un Justicier (joué par le groupe La Flamme, 1921).

L'Ennemi de l'Homme (par La Grimace, 1921).

Le Souffle du Désordre (Th. des Mathurins, par La Grimace, 1922), forte et intéressante étude de cœurs ravagés par l'amour. La pièce fait penser au *Vieil Homme* de Porto-Riche, quoique le sujet soit absolument différent; la conception de l'amour y semble curélienne, mais Curel est corrigé par Corneille, et c'est Corneille qui dicte le dénouement, car les passions ayant livré à la morale un rude combat, sont vaincues par elle.

Sauf M. André Beaunier dans *L'Echo de Paris* et M. Alfred Savoir dans *Bonsoir*, tous les critiques saluèrent en l'auteur de cette pièce "un des futurs maîtres du théâtre."

L'Exilé (Th. de la Potinière, par Le Griffon, 1923), un acte: Un poilu, au retour, trouve sa fiancée mariée; elle se plaint ni reproche, il repart.

Le Calvaire (Th. Esotérique).

Sic Vos non Vobis (Canard Sauvage, 1924) a confirmé le premier jugement des critiques; tous s'accordent à voir en M. Fauré-Frémiet "un dramaturge-né" qui se classe "tout-à-fait dans le peloton de tête de la génération montante."⁶⁵ La pièce est inspirée par les tragiques complications d'après-guerre: un poilu aveuglé par les gaz renonce à celle qu'il aime pour ménager un camarade mutilé et ne pas bâtir son bonheur sur la souffrance d'un frère d'armes.

3. L'inexprimé et le subconscient

a. L'inexprimé

Tandis que, grâce à Paul Claudel, le mysticisme religieux a pris droit de cité au théâtre, un autre courant de mysticisme qui, celui-là, remonte à Mæterlinck, s'épanche dans un sens tout à fait différent et produit des œuvres où rien de religieux n'existe. Le grand poète belge, il est vrai, cherche maintenant le secret de la destinée humaine dans les théories spirites voisines de la théo-

⁶⁴ *Revue Mondiale*, 15 janv. 1923.

⁶⁵ Antoine, *Comœdia*, 1924.

sophie, et peut-être n'est-il pas sans influence sur les œuvres comme celles de Madame Berthe d'Yd. Mais c'est dans le champ purement psychologique que s'exercent ses disciples avérés. Le premier, il nous a intéressés à notre subconscient; le premier aussi, il a formulé cette théorie que les plus belles choses, les plus profondes et les plus dramatiques sont celles qui restent inexprimées. Ses idées, lentement absorbées par la génération qui le suivit, ont fait leur chemin dans les esprits et sont maintenant la sève nourricière de quelques-unes des œuvres les plus émouvantes de notre théâtre.

L'*inexprimé* fut récemment érigé en système par deux "Compagnons" de la Chimère, MM. DENYS AMIEL et JEAN-JACQUES BERNARD (le fils de Tristan Bernard). La "Compagnie" entière professait, avec son directeur, M. Gaston Baty, qu'on parle beaucoup trop sur la scène, que les auteurs devraient exploiter la valeur dramatique du silence et faire du théâtre le domaine de l'inexprimé. Ils n'ignoraient pas qu'il y a eu Shakespeare et Racine dont les personnages font entendre infiniment plus qu'ils ne disent, et Marivaux . . . et d'autres. Mais ils concevaient "le silence" de façon un peu différente. Dans leur idée, une pièce est plus poignante si les personnages "se taisent précisément sur leurs pré-occupations principales," devinées à travers "le silence angoissant" de leurs bavardages, (J.-J. Bernard); il est plus dramatique de faire saisir à travers une conversation en apparence indifférente de gens "polis et sociables" toute "la convoitise, la haine, la passion "de la bête ancestrale" surnoisement déchaînée au fond des cœurs (Denys Amiel). Ils ont illustré leur théorie en quelques pièces vraiment intéressantes.

M. DENYS AMIEL:

Le Voyageur (Baraque de la Chimère, 1922). La pièce avait été présentée en 1912 à la Comédie Française par Henry Bataille, et acceptée; les circonstances en firent retarder la représentation; après dix ans d'attente, M. Denys Amiel la retira et la donna à la Chimère pour le spectacle d'ouverture de sa Baraque. On peut dire sans exagération que les trois personnages de cet acte surprenant "se taisent en parlant": rien de ce qu'ils disent n'exprime leur pensée réelle, mais cette pensée, nous l'entendons à travers les paroles qui veulent la cacher, à travers le silence qui l'enveloppe; c'est l'inexprimé seul que nous entendons, qui nous angoisse à mesure qu'il s'élargit, se fait menaçant et noue le drame, brisant à la fois un amour vrai et une amitié de toute la vie. Pièce forte et cruelle en sa terrible tranquillité, et qui émeut.

Le Couple (Th. Michel, 1923), 3 actes qui posent "divers problèmes urgents" dont le principal est la difficulté du pardon complet et de l'oubli d'une trahison en amour.⁶⁵

M. JEAN-JACQUES BERNARD a pris rapidement une des premières places parmi les jeunes dramaturges. Les critiques louent en ses pièces des œuvres "de la plus fine qualité" où, sans aucun recours aux effets habituels du théâtre, "par la seule vertu d'une "sensibilité aigüe et nuancée," il "élargit le champ du théâtre et "l'étend à des sujets qui semblaient, par leur nature même, réservés aux poètes et aux musiciens." (Lucien Besnard.)⁶⁷

La Maison épargnée (Nouveau Théâtre Libre,⁶⁶ sur la scène du Th. Antoine, 1919) "la première pièce qui, directement inspirée par la guerre, demeure "d'ordre essentiellement psychologique," dit M. Claude Roger-Marx dans le *Crapouillot*. Il ajoute: "L'auteur y développe avec sobriété un sujet "neuf . . . Costil, le héros de la pièce, en butte à toutes les ingrattitudes "et à tous les soupçons après avoir admirablement servi ses concitoyens, "est forcé de quitter son pays; obéissant à une sorte de devoir, il détruit "lui-même sa maison, qui seule subsistait indemne après le passages des "ennemis."⁶⁸

Le Feu qui reprend mal (Th. Antoine, par les Escholiers, 1921), retour du poilu à son foyer après la guerre, est une étude de la jalousie sans motif et tueuse d'amour; mais la pitié l'emporte et fait rester la femme au foyer.

Martine (La Chimère, sur la scène des Mathurins, 1922; reprise à la Baraque de la Chimère, 1923), un peu le sujet de *On ne badine pas avec l'Amour*, transporté dans la réalité moderne et traité selon la formule de l'inexprimé.

Le Printemps des Autres (Femina, 1924), étude de la jalousie inconsciente d'une mère encore jeune devant le bonheur conjugal de sa fille; remarquable aussi par tout ce que suggèrent les silences des protagonistes.

L'Invitation au Voyage (Odéon, fév. 1924; Studio des Champs-Élysées, mars 1924), mise en scène de Gaston Baty. "Réplique à *Martine*," dit M. Robert de Beauplan,⁶⁹ qui ajoute: "Il ne s'agit plus cette fois d'une jeune "paysanne, mais d'une petite bourgeoise de province" dont l'imagination, partie sur un mot magique: *l'Argentine*, "échafaude au-delà des mers le "plus éperdu des romans d'amour" et finit par reprendre pied dans la réalité de l'heureuse et paisible vie du foyer.

⁶⁵ M. Denys Amiel avait d'abord donné, en collaboration avec M. André Obey, *La Souriante Madame Beudet*, v. p. 97.

⁶⁷ *Petite Illustration*, 29 mars 1924.

⁶⁸ Probablement une des 45 scènes "à côté" auxquelles M. J.-P. Liautsu faisait allusion p. 45; il n'est jamais mentionné à la dernière page de *Comédia*, qui chaque jour est consacrée tout entière au programme de tous les théâtres, music-halls, cinémas, cirques et cabarets artistiques de Paris.

⁶⁹ *Le Crapouillot*, 15 nov. 1919.

⁷⁰ *Illustration théâtrale*, 29 mars 1924.

JEAN-VICTOR PELLERIN n'est encore connu que par une courte pièce:

Intimité (Baraque de la Chimère, 1922), où il applique la théorie du silence avec une remarquable maîtrise.

b. Le subconscient

M. HENRI-RENÉ LENORMAND est le prolongateur de Mæterlinck dans l'étude du subconscient; mais il remplace le mysticisme du poète belge par un esprit scientifique où s'affirme la connaissance des psychiatres si en vogue aujourd'hui. On l'a dit disciple de Freud et spécialisé dans la dramatisation des théories freudiennes. Contre cela il a protesté au moins à deux reprises. Dans *Comædia* (15 juin 1923), M. Léopold Lacour rapporte l'affirmation du jeune dramaturge qu'il n'est ni l'apôtre ni le détracteur de ces théories: "J'ai seulement tenu à marquer un de ces changements qui interviennent de temps à autre dans l'histoire de la conscience humaine. L'homme des années 1900-20 a découvert ou cru découvrir son inconscient. C'est là une admirable aventure qui doit nous conduire à reviser toutes nos valeurs sentimentales. Je ne connais pas d'excitation artistique plus féconde que cette reconstruction de l'univers humain de l'émotivité. Tout le théâtre peut rebondir sur ce tremplin-là."—Et dans une interview donnée à M. Raymond Cogniat l'année suivante, il demandait à celui-ci de l'aider "à détruire une légende." "Rien ne m'est plus étranger que la science," affirmait-il. "Je ne prétends pas nier le rôle que peut jouer la psychanalyse dans le rajeunissement du matériel psychologique moderne. Je ne prétends pas non plus que les idées du psychiatre viennois n'aient pas exercé sur moi d'influence. Mais je ne comprends pas qu'un observateur avisé puisse voir dans mes pièces le dessein de démontrer la vérité des doctrines freudiennes. J'ai conscience de devoir à Freud ma foi dans la valeur symbolique des rêves et dans l'importance des émotions infantiles, considérées comme pouvant jouer un rôle dans le développement ultérieur de la vie affective. Ces notions ont coloré la vision que j'ai de certains êtres. C'est tout. A la base de mes pièces, il y a un choc d'ordre émotif, non un dessein de l'intelligence."⁷¹

Le Temps est un Songe (Th. des Arts, 1919) a passé, en Amérique surtout, dit M. Lenormand, pour prétendre porter à la scène les idées d'Einstein.

⁷¹ *Comædia*, 15 oct. 1924.

La pièce, ajoute l'auteur, "était écrite en 1915, plusieurs années avant "que je n'entendisse prononcer le nom d'Einstein, que je n'ai d'ailleurs "jamais lu."⁷²

Les Ratés (Th. des Arts, 1920), peinture réaliste de la déchéance progressive d'une comédienne et de son mari, qui roulent dans la misère et la dégradation morale jusqu'à ce que le mari, devenu alcoolique, tue sa femme dans un accès de jalousie.

Le Simoun (Comédie Montaigne-Gémier, 1920), étude de sentiments incestueux encadrée dans un puissant tableau de la vie en ces postes africains, vraies "forceries où les cerveaux éclatent."

Le Mangeur de Rêves (Genève, Th. Pitoëff, 1922;—Comédie des Champs-Élysées, 1922) est, dit l'auteur, "une confession transposée et prolongée "en fiction théâtrale. Les personnages sont ceux d'une tragédie à laquelle "j'ai été mêlé, tragédie au cours de laquelle le 'freudisme' m'a été révélé, "non par la lecture des manuels, mais par l'observation d'êtres profondément pénétrés des idées et des méthodes freudiennes."⁷³

La Dent Rouge (Odéon, 1922), évocation impressionnante d'âmes inconnues de nous: montagnards savoyards qui habitent les hauteurs voisines des glaciers de la Dent Rouge et qui "nous sont aussi étrangers que les indigènes de Papouasie," mais que l'auteur "a assez rapprochés pour nous "donner d'eux une image saisissante, qui a du moins tous les caractères de la vie et de la vérité."⁷⁴

L'Homme et ses Fantômes (Odéon, juin 1924). L'auteur cherche à éclairer le subconscient de don Juan et à montrer les rapports qui lui "semblent "unir le donjuanisme et l'occultisme." Une séance de spiritisme est mêlée à l'action. Ce n'est point, dit M. Gabriel Marcel, "extravagance calculée "d'un faiseur," mais "virile effort d'une intelligence que l'inconnu sollicite."⁷⁵ D'après M. Régis Gignoux, l'action dramatique "n'est pas aussi nette, "aussi concluante que le *Mangeur de Rêves*. Elle ne s'impose pas avec "la même rigueur inexorable; elle ne dégage pas le même pathétique. "Cependant, cette pièce est d'une ampleur qui force l'admiration. Elle "découvre toute l'étendue du domaine que M. Lenormand a défriché et "dans lequel il trouve la matière d'un nouveau théâtre."⁷⁶

A *L'Ombre du Mal* (Studio des Champs-Élysées, 1924) est, dit M. Lenormand, "le second volet d'un tryptique exotique dont *Le Simoun* était le premier "et dont le troisième sera une transposition moderne du mythe de Médée "qui se passera aux îles de la Sonde."—C'est un drame où les cruautés ne sont pas épargnées. "Après vingt ans d'Afrique équatoriale, intoxiqué par "la fièvre, le cafard, en proie à ce sadisme que provoquent l'isolement et "le pouvoir également absolus, le colonial Rougé, qui fut à ses débuts "molesté, torturé par un administrateur, est arrivé à établir qu'on ne peut "vivre en paix qu'à *L'Ombre du Mal*. Il formule sa théorie en un axiome

⁷² *Comédia*, 16 oct. 1924.

⁷³ *Comédia*, 16 oct. 1924.

⁷⁴ Léo Claretie, *Revue Mondiale*, 1^{er} nov. 1922.

⁷⁵ *Nouv. Revue Française*, 1^{er} juillet 1924.

⁷⁶ *Comédia*, 12 juin 1924.

"suivi d'un corollaire: Vouloir le mal écarte de soi le mal . . . Vouloir le bien, c'est attirer sur soi des catastrophes."⁷⁷ C'est à Préfaïlles, l'administrateur qui autrefois, sans le connaître, le tortura à distance, qu'il formule cette théorie en lui démontrant que c'est lui, Préfaïlles, qui est responsable de sa déformation morale et des cruautés qui en résultent. L'idée que le mal et l'injustice ont "des rebondissements infinis" est exposée tout au long de la pièce avec une force dramatique et une âpreté saisissantes.

6. THÉÂTRE DE POÉSIE ET DE FANTAISIE

a. *Théâtre en Vers*

L'Odéon, le Théâtre Sarah Bernhardt, la Porte Saint-Martin, la Renaissance, l'Œuvre, le Théâtre des Champs-Élysées, Femina, le Théâtre Cora-Laparcerie, le Théâtre Antoine, le Théâtre de Verdure du Pré-Catelan sont les seuls qui, en dehors de la Comédie Française, créent des pièces en vers. Presque tous les poètes qui leur fournissent des œuvres ont déjà figuré soit dans le chapitre consacré au répertoire de la Comédie Française, soit dans le programme du Théâtre de Verdure du Pré-Catelan. Quelques noms restent à mentionner:

M. RENÉ FAUCHOIS, acteur, donna sa première pièce, aujourd'hui oubliée, en 1904. Il a écrit des comédies en prose et nous le retrouverons parmi les comiques. De ses pièces en vers, trois sont à retenir:

Beethoven (1909, repris au Th. des Champs-Élysées, 1919), drame lyrique plein de grandeur et de pathétique.

Rivoli (Th. des Champs-Élysées, 1911), moitié vers moitié prose, pièce inspirée par la lecture de deux lettres de Bonaparte à Joséphine en novembre 1796, où il se plaint de l'indifférence et de la légèreté de celle qu'il attendait et qui ne venait pas; tragédie de "l'angoisse humaine de ce cœur qui se voue "lait de fer."⁷⁸

Mozart (Th. des Champs-Élysées, 1923), comédie lyrique qui retrace quelques épisodes de la vie du grand musicien.

M. JACQUES RICHEPIN, fils du poète Jean Richepin, est le mari de Madame Cora-Laparcerie, qui fut directrice de la Renaissance de 1913 à 1923 et quitta ce théâtre pour en fonder un à elle

⁷⁷ Régis Gignoux, *Comœdia*, 18 oct. 1924.

⁷⁸ R. Fauchois, *Illustr. Théât.*, 1911: *Rivoli*.

qui porte son nom. Pendant ces dix années, la Renaissance donna plusieurs pièces du mari de la reine. A signaler:

Le Minaret (1913), conte de harem.

La Guerre et l'Amour (1916), intrigue d'amour entre un officier républicain et une "ci-devant" pendant les guerres du Directoire.

La Guerre des Femmes (1919), pièce à grand spectacle, d'après Aristophane.

Molière et son Ombre (1924), un acte créé à la Comédie Française.

M. ALFRED MORTIER:

Penthésilée (Odéon, 1922) "tragédie symboliste féministe . . . exaltation de l'amazone moderne, ou plutôt, même, future, dans un cadre homérique."⁷⁹

M. MAURICE ROSTAND a profité de la gloire de son père. Le nom d'EDMOND ROSTAND était attaché à trois théâtres: La Renaissance, qui créa *La Princesse Lointaine* (1895) et *La Samaritaine* (1897); la Porte Saint-Martin, qui créa *Cyrano de Bergerac* (1897) et *Chantecler* (1910), et le Théâtre Sarah Bernhardt, qui créa *L'Aiglon* (1900).—Sans paraître voir chez le fils les insupportables défauts qui gâtent complètement ses dons poétiques, les deux derniers théâtres ont créé ses pièces avec une foi digne d'un meilleur objet, et si la Renaissance n'a rien joué de lui, c'est que la directrice de ce théâtre le réservait pour la nouvelle scène qu'elle a inaugurée en 1923.

La Gloire (Th. Sar. Bernh., 1921) contient une idée intéressante et un beau caractère de père, mais le sujet est gâté par la faiblesse de l'exécution.

Le Phénix (Porte St-Martin, 1923), pièce incohérente, chaotique et ennuyeuse, pleine de chevilles et de vers boiteux.

Le Masque de Fer (Th. Cora-Laparcerie, 1923). L'auteur a choisi, parmi toutes les fables qui entourent ce personnage mystérieux, celle qui le suppose frère jumeau de Louis XIV.—M. Henri Béraud, dans le *Mercur de France* (15 nov. 1923), qualifie la pièce de "bonne et vivante"—tout en l'érécitant par ailleurs—et déclare que c'est "un drame hardi, vif, dru et plaisant . . . "comme écrit par un A. Dumas qui serait devenu un peu fou."

Le Secret du Sphinx (Th. Sar. Bernh., 1924), commence et finit dans une salle de théâtre de Rome, les 2^e et 3^e actes se déroulant en Egypte, auprès du Sphinx à qui le poète dramatique Paris Eglano, doutant de son génie et de son œuvre, est allé demander le secret du Mystère humain. Les critiques disent cette pièce supérieure aux deux précédentes, pleine de beaux vers, d'images, de métaphores, de lyrisme, de mots sonores . . . "de bavardage intarissable et merveilleux."⁸⁰

⁷⁹ L. Lacour, *Comœdia*, 11 juillet 1923.

⁸⁰ André Beaunier, *Écho de Paris*.

b. *Théâtre de Fantaisie*

M. MARCEL ACHARD, acteur de l'Atelier, porte en lui, assure M. Henri Béraud, "le plus riche avenir."

La Messe est dite (Euvre, 1923), acte plein de verve bouffonne et de gaité, nous fait assister à l'étrange lubie d'un mari trompé qui, devenu veuf, ne peut se séparer de l'amant de sa femme, près de qui il cherche le souvenir de l'infidèle.

Vous-les jouer avec modé (Atelier, 1923), clownerie que les critiques ont aimée et que M. Régis Gignoux proclame "une des plus belles opérations de la "fantaisie moderne." L'auteur transporte dans la réalité Pierrot, Arlequin, Pantalon et Colombine; il leur rend forme humaine en les incarnant dans la personne des clowns habituellement chargés de les représenter devant le public et qui dans la coulisse, sous leurs noms vulgaires, entre les répétitions et les représentations, jouent au naturel sans le savoir les rôles que la tradition leur impose.

Celui qui vivait sa mort (Atelier, 1923) met en scène le roi Charles VI; la pièce ne manque pas de pittoresque, mais n'a pas reçu du public ni de la critique un accueil très chaud.

M. ALEXANDRE ARNOUX n'est pas seulement amateur de légendes.⁸¹ Esprit réaliste autant que philosophe et poète, il s'intéresse beaucoup à l'activité scientifique, aux merveilles mécaniques de notre époque. "La civilisation mécanique rapproche les "races," dit-il à M. L. Lacour,⁸² et il voit dans "le lyrisme issu de "la réalité, de la si riche et frémissante et ondoyante réalité "actuelle," aussi bien que dans la légende, "la marque distinctive "et la principale beauté du théâtre qui se prépare."

Petite Lumière et l'Ourse (Atelier, 1924) met en scène Potentiel, roi de l'électricité. On le voit siéger au milieu de ses appareils, s'apprêtant à foudroyer ce qui reste de vivants sur la terre: deux hommes et une ourse qui lui disputent la jeune fille qu'il a résolu d'épouser afin de fonder avec elle une nouvelle race. Attendries par les supplications de la jeune fille, les machines électrocutent le tyran—et la petite se réveille dans son lit d'enfant. Car toute l'aventure n'était qu'un rêve en partie double fait par deux gamins, garçon et fille, dont l'imagination surexcitée par les conversations surprises entre les grandes personnes avait, dans le sommeil, transformé en êtres vivants les mots entendus. L'intrigue éveille dans l'esprit bien des souvenirs: *L'Oiseau Bleu*, *Peter Pan*, *R. U. R.*, aussi tous les vieux romans où la jeune fille, enfermée dans une tour, est délivrée après

⁸¹ Rappelons que M. Arnoux a donné à l'Atelier des adaptations d'œuvres espagnoles: *Moriana & Galvan*, une belle et vivante traduction de *La Vie est un Songe* de Calderon, et *Huon de Bordeaux*.

⁸² *Comedia*, 19 juil. 1923.

maintes aventures par celui que le dieu d'Amour lui destinait; mais n'est-ce pas en effet de quoi rêvent toutes les fillettes et tous les garçonnets quand ils ont un peu de lecture? Combiner ce fond éternel avec ce que la "civilisation mécanique" dépose de notions confuses dans les cervelles des enfants du XX^e siècle, c'est marquer un nouveau moment psychologique de l'évolution de l'humanité. La pièce est inégale et de facture trop complexe pour que toutes les intentions en soient aisément saisies à la représentation, mais parsemée de très beaux tableaux et pleine de poésie. Elle donne l'espoir que M. Arnoux, rencontrant un sujet absolument original en toutes ses parties, écrira la pièce-type, le chef-d'œuvre qui reste à créer, où seront fixés pour jamais les traits de notre époque "mécanique."

M. RENÉ BRUYEZ, secrétaire général de l'Atelier, est, assure M. Paul Nivoix,⁸³ "un esprit extrêmement curieux, un des espoirs "dramatiques de l'avant-garde." Pour être à l'abri du lieu commun dont, ainsi que tous les jeunes, il a horreur, il faut, dit M. René Bruyez, une relative ignorance "du rythme trop lent et confortable" habituel aux pièces de théâtre, "le repli sur soi, l'introspection à outrance." Il n'a encore donné que deux pièces:

Le Père Ilote (Le Griffon, à Femina, 1923) est l'histoire d'un brave employé de banque, excellent mari et père de famille, mais "en proie à la logique" et qui a surtout la manie du paradoxe. Pour donner à ses enfants l'horreur du vice, il décide de paraître un monstre de débauche et joue si bien son personnage qu'il démoralise son fils, épouvante sa femme et passe pour fou. M. Régis Gignoux, tout en reconnaissant qu'il y a dans la pièce des traits excellents et qu'on sent dans ces trois actes "un tempérament avide "d'originalité, riche d'ironie et de satire," regrette que l'auteur "ne se "décide jamais à prendre pied dans la réalité, ne serait-ce que pour s'en "servir comme de tremplin et rebondir dans la fantaisie."⁸⁴

Le Sceptique ébloui (Th. Esotérique, 1924). "Titre bien mauvais, bien inexact, "encore que la pièce soulève par instants avec pénétration le grave problème de la sincérité dans le sacerdoce," dit M. Gabriel Boissy.⁸⁵ M. Boissy pose quelques "réserves théologiques" à la conception du personnage central, un prêtre incrédule qui remplissait tout de même dignement ses fonctions et qui, par le spectacle de la sainteté d'une autre âme, est illuminé et s'élève à la foi. Alors seulement il se juge indigne du sacerdoce, mais une suprême circonstance le décide à continuer son ministère. D'après les résumés de la comédie, non encore publiée, elle paraît quelque peu paradoxale et téméraire, et en tout cas fort éloignée, comme la première, du "rythme trop confortable" des pièces ordinaires.

M. JARL PRIEL, un des "jeunes" découverts par M. Dullin, est un Breton qui, engagé dans la flotte, a beaucoup couru le monde, puis s'est fixé à Moscou, d'où la guerre le ramena en France.

⁸³ *Comœdia*, 22 nov. 1924.

⁸⁴ *Comœdia*, 1^{er} mars 1923.

⁸⁵ *Comœdia*, 24 nov. 1924.

Les Risques de la Vertu (Atelier, 1923) "parabole pour les désabusés," est une suite humoristique et pessimiste à la parabole du bon Samaritain. Le bon Samaritain était aubergiste et marié; le voyageur qu'il secourut était un harpiste dénué de scrupule qui, installé dans la maison de son sauveur, s'empessa de plaire à la femme et à la fille, mais se contenta en fin de compte de séduire la servante—au grand regret du maître qui un moment avait espéré, grâce à l'aventure, être débarrassé de sa mégère. Cette farce discrète est très subtile sous son apparence naïve et promet un bon ironiste.

MM. LÉON RÉGIS & FRANÇOIS DE VEYNES:

Bastos le Hardi (Vieux Colombier, 1922), amusante fantaisie satirique où la bonne humeur et l'ironie des auteurs s'exerce aux dépens des individus et des foules, et qui montre en quel discrédit le métier de roi et celui de ministre sont tombés aux yeux de nos jeunes contemporains.

7. THÉÂTRE COMIQUE ET THÉÂTRE BURLESQUE

a. Théâtre Comique

M. RENÉ BENJAMIN, le chef de file, n'est plus tout à fait un "jeune." Observateur ironique des gens et des choses, avant la guerre il s'était fait connaître par son livre satirique *La Farce de la Sorbonne*, dont la cavalière impertinence choqua tant de gens, et par une pièce où s'annonçaient les qualités qui font maintenant la joie de Paris. Sa verve satirique, coupée quelques années par la guerre, s'épanche de nouveau en des farces désopilantes—vraies farces de théâtre, celles-là—où la Sorbonne, sa bête noire, tient la place d'honneur.

Le Pacha (Odéon, 1911), comédie "parfaite en son genre et pleinement amusante," écrivit M. André Fontainas dans le *Mercur de France* à l'époque de la première représentation. Le critique, tout en reprochant à l'auteur de ne pas se soucier "d'art parfait et de grande littérature," lui reconnaissait "de très sérieuses qualités"; "toute la pièce ne se constitue que de la "présentation de certains caractères délicatement tracés; l'intrigue est "nulle, mais le dialogue, vif, sûr et précis, emporte le rire et assure le "succès d'un bout à l'autre des deux actes." Cette critique s'applique admirablement à toutes les autres pièces de M. René Benjamin.

La Pie Borgne (Odéon, 1921; Vieux Colombier, 1922), un acte; satire de la femme bavarde.

Les Plaisirs du Hasard (Vieux Colombier, 1922), amusante farce qui tourne en ridicule professeurs et examens.

Il faut que chacun soit à sa place (Vieux Colombier, 1923), la pièce qui fut considérée comme la plus brillante et la plus amusante de la saison. La satire s'élargit et englobe tout le régime actuel, dont chaque représentant défile en sa plus grotesque attitude, le plus grotesque de tous étant un

professeur de Sorbonne, et le tout se termine par une parodie funambulesque des plus gaies, dans le goût des parodies finales du *Bourgeois Gentilhomme* et du *Malade Imaginaire*.

M. JULES ROMAINS, moins jeune encore que M. René Benjamin, est un poète venu sur le tard, aux environs de la cinquantaine, à la comédie gaie, ce qui ne l'empêche pas d'y réussir avec éclat.

M. Le Trouhadec saisi par la Débauche (Vieux Colombier, 1922), plutôt farce que comédie, montre un vieux savant gâteux s'essayant à la débauche à Monte-Carlo et dupé par tous ceux qui l'approchent.

Knock ou le Triomphe de la Médecine (Comédie des Champs-Élysées, 1923), v. p. 87.

Amédée ou les Messieurs en Rang (Com. des Champs-Élysées, 1923), "mystère" en un acte qui se passe dans l'échoppe d'un cireur de bottes, est d'invention originale et amusante avec un fond pathétique.

La Scintillante (Com. des Champs-Élysées, 1924), "fantaisie pleine de malice "et d'observation" qui "commence en tableau de mœurs provinciales et "se termine par l'esquisse d'un caractère," dit M. Gabriel Boissy dans *Comœdia*. Un dégénéré noble et riche, possédé de l'envie maladive d'être marchand, épouse la coquette patronne d'une boutique de bicyclettes à la marque "La Scintillante." Dans cet acte "de lyrisme à rebours," M. Jules Romains a, au dire de M. Boissy, le mérite d'abord de demander cette fois ses personnages à l'observation au lieu d'offrir des types abstraits comme dans les pièces précédentes, ensuite de construire au lieu de se contenter du comique systématique des scènes juxtaposées.⁸⁸

M. HENRI DUVERNOIS est, lui aussi, un littérateur de renom que la nouvelle, et non plus la poésie, prête au théâtre.

Il était un Petit "Home" (Mathurins, 1919), 3 actes.

La Dame de Bronze et le Monsieur de Cristal (Grand Guignol, 1921), petit acte d'un comique imprévu: un peintre, pour fuir une épouse insupportable, se fait passer pour fou en prétendant qu'il se croit fait de cristal, et réussit à se faire enfermer; la mégère, pour le rattraper, simule à son tour la folie en se disant faite de bronze, et on l'enferme dans le même établissement. L'observation et la fantaisie se marient dans cet acte où l'auteur a mis toute l'acuité de son esprit.

Seul (Grand Guignol, 1923.) Par suite de circonstances fort habilement arrangées, un poète pauvre est observé en son débraillé, dinant sur le pouce dans la solitude de sa chambre, par l'élégante mondaine qu'il aime et dont il ne soupçonne pas la présence. Acte vif et fort, d'observation un peu cruelle, avec vers la fin une pointe d'émotion, et très gai dans l'ensemble.

⁸⁸ *Comœdia*, 8 oct. 1924.

La Guitare et le Jazz-band (Nouveautés, 1924), jolie comédie en 3 actes qui oppose la provinciale candide et gauche à la Parisienne ultra dernier-cri—et même un peu plus—et fait triompher la candeur dans un dénouement très optimiste et un peu artificiel, différent du dénouement de la nouvelle, où Duvernois était resté jusqu'au bout dans la logique du sujet et des caractères.

Le Geste (Renaissance, 1924), tiré de *Gisèle* avec la collaboration de M. Maurice Donnay, est, dit M. André Rivoire, "une réussite de qualité."⁸⁷ Là encore le dénouement de la nouvelle est changé, mais cette fois pour le pis: *Gisèle*, désespérée d'avoir découvert la turpitude maternelle, et dégoûtée de l'idée de l'amour, se suicide.⁸⁸

M. RENÉ FAUCHOIS écrit aussi souvent des comédies légères que des drames lyriques; il est un des fournisseurs des théâtres du boulevard et ne regarde guère à la qualité de la scène qui monte ses pièces. Celles-ci sont parfois lestes, voire licencieuses, et sans réelle valeur; mais sa dernière semble une heureuse trouvaille:

Le Singe qui parle (Comédie Caumartin, 1924) a emballé non seulement le public, mais les critiques; les plus difficiles se sont laissé prendre à l'originalité de la situation, à la qualité de l'observation et des sentiments, à la verve de l'ensemble.—Le singe Faho, que l'élégant dresseur Sam Wick, ancien mondain ruiné, montre dans son cirque, fait courir toute la ville, car il parle comme un homme. C'est en effet un homme, mais si bien maquillé, si habile à copier les quadrumanes que nul ne soupçonne la supercherie, et si jalousement gardé par son "soigneur" que pas un clown, pas une écuyère n'a le moindre doute sur son identité. Le pauvre Faho est amoureux de la jolie équilibriste Dora et assiste, la mort dans l'âme, à la déclaration qu'elle fait à Sam Wick. Celui-ci la repousse par pitié pour Faho dont il sait le secret. Faho, puisqu'il aime, se sacrifie au bonheur de la petite: pour elle comme pour les autres il restera le singe qui parle.—M. André Rivoire remarque⁸⁹ que cette pièce n'est pas de fantaisie pure comme celle de M. Marcel Achard: *Vous-les-vous jouer avec moi?*—qu'au contraire elle "serre de près la réalité de ce pittoresque milieu des cirques, qu'il devient à la mode de faire vivre au théâtre depuis le succès des Fratellini, frères et fils."

Puis voici les tout jeunes, dont les premières œuvres promettent déjà de bons auteurs à la franche et vive gaité:

M. EMILE MAZAUD:

Dordamelle ou le Cocu (Œuvre, 1922); par un renversement de sentiments aussi amusant qu'inattendu, quoiqu'il ait été probablement inspiré par

⁸⁷ Chronique Dramatique du *Temps*, 27 oct. 1924.

⁸⁸ Les nouvelles de M. Duvernois semblent devenir une mine de pièces; c'est de sa nouvelle *Morte la Bête* que M. Sacha Guitry a tiré *Jacqueline*.

⁸⁹ *Temps*, 27 oct. 1924.

la méditation du *Sganarelle* de Molière, l'auteur donne au vieux cliché des maris trompés un lustre tout nouveau, et fait rire aux dépens de la femme infidèle.

La folle Journée (Vieux Colombier, 1922) simple acte où, dans un mince sujet traité en gâté et peu à peu envahi par l'émotion, l'auteur renferme toute la tristesse inexprimée d'un pauvre cœur déçu par l'amitié.

M. ROGER MARTIN DU GARD:

Le Testament du Père Leleu (Vieux Colombier, 1922), farce paysanne d'une vérité féroce, mais d'un comique irrésistible.

M. BERNARD ZIMMER:

Le Veau Gras (Atelier, 1923), peinture amusante, un peu caricaturale, de la soif d'argent et de l'abaissement des consciences qui en résulte. La pièce commence à Paris dans le salon d'une pseudo-duchesse qui entretient un jeune secrétaire, et s'achève en province dans la boutique du pharmacien où le jeune homme, rappelé par son père qui le croyait en train de perdre son temps à Paris, est choyé et adulé dès que le père le voit élégant et riche.

M. ANDRÉ LANG:

Le pauvre Homme (Arts, 1924), farce douloureuse, dit Armory dans *Comédia*,⁹⁹ où le rire, d'abord franc et joyeux, tourne au rictus. Histoire d'un bourgeois à l'égoïsme hypertrophié qui, après avoir tourmenté sans répît famille et amis, se trouve abandonné par tous aux mains d'une servante cupide. "D'une farce tantôt à sonorités classiques, molliques, et tantôt à ricanements de Théâtre Libre, M. André Lang passe brusquement à une comédie sobre, discrète et quasi réticente," dit M. Régis Gignoux dans *Comédia*.¹⁰⁰

b. Théâtre Burlesque

Une tendance assez marquée de la littérature contemporaine est, chez un groupe restreint de jeunes auteurs, le retour au burlesque qui, inauguré en France au XVI^e siècle par Rabelais, s'épanouit au XVII^e dans les œuvres de Scarron, de Cyrano de Bergerac et de quelques autres, et trouva son expression au théâtre dans la farce italienne si prospère à Paris et souvent imitée par Molière. Ce genre de comique, qui exagère jusqu'à la déformation et ne se plaît que dans l'extravagance, depuis quelques années a envahi l'art (cubistes et futuristes), la poésie (dadaïstes), le roman, et devait trouver sa voie sur la scène. Là, le rénovateur du burlesque est Alfred Jarry, et ses plus notoires suivants sont MM. Jean Cocteau et Fernand Crommelynck.

⁹⁹ 29 mai 1924.

ALFRED JARRY (1873-1906):

Ubu-Roi ou les Polonais (représenté d'abord par un théâtre de marionnettes en 1888, puis à l'Œuvre, 1896, repris en 1922). La pièce ne rencontra jamais un franc succès auprès du public, malgré tout le battage qu'on a fait autour d'elle. Dans cette énorme farce qu'il écrivit à 15 ans et que M. André Saltas traite de "géniale guignolade," Jarry, voulant ridiculiser un de ses professeurs du lycée de Rennes, M. Hébert ("le père Heb," "le père Ub" et finalement "Ubu"), le transposa en un roi et un bouffon dont la laideur n'est égalée que par sa stupidité, et à qui il fit courir les plus cocasses aventures. Ubu est, "dit M. René Lalou," "la figure emblématique de la bêtise contemporaine." C'est l'énormité même de la déformation qui peut amuser en cette farce de verve intarissable, mais de langage ultra-grossier, où l'excessive et incessante vulgarité nuit à la fantaisie. *Ubu* rouvrit la veine du burlesque et remit en honneur les grosses facéties rabelaisiennes.⁹¹

M. JEAN COCTEAU a surtout repris, dans cette tradition, le côté extérieur de la bouffonnerie, dont il a, avoue-t-il, un goût profond.

Le Bœuf sur le Toit (1920) est une farce-pantomime qui emprunte son nom au cabaret artistique de la rue Boissy-d'Anglas, où elle fut jouée. L'auteur, dans les remarques dont il préface son ébauche, indiquait la nécessité, à son avis, de rénover la farce française dans le sens d'une tradition nationale qui romprait avec l'imitation des farces italiennes. Il voyait la possibilité de trouver les éléments de cette rénovation dans le comique usité au cirque et surtout dans le comique qu'a créé le cinématographe; dans l'emploi ingénieux des masques de la comédie romaine, car au théâtre les jeux de physionomie sont vus de trop loin pour occuper la toute première place dans l'art scénique; enfin dans l'usage qu'on peut faire de certaines postures et allures inconnues qui nous ont été révélées par les projections cinématographiques "en mouvement ralenti." Tout ce court programme, rapporté par M. Léo Claretie dans la *Revue Mondiale* du 15 mars 1920, est, dit le critique, "intéressant, et marque des recherches "et des réflexions ingénieuses et utiles." Mais il ajoute que la pantomime donnée l'appliquait trop imparfaitement.

Les Mariés de la Tour Eiffel (Th. des Champs-Élysées, 1921) furent mal accueillis par la salle. C'était encore une tentative de recherche d'un comique inédit. "A côté d'effets ratés, il y a," dit M. Léo Claretie, "des idées d'un comique franc et ingénieusement inventé, comme cet "appareil photographique braqué devant une noce et qui s'ouvre pour "engloutir la noce tout entière; elle ressort, remplissant un train qui va "vers l'inconnu . . ." Un ballet des dépêches de la tour Eiffel et bien d'autres inventions drôlatiques ont amené le critique bienveillant à cette

⁹¹ *Hist. de la Littérature Française Contemporaine.*

⁹² V. dans la *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} sept. 1924: "Alfred Jarry, Ubu-Roi et les professeurs," par Henri Hertz.

conclusion où semble percer un certain désenchantement : "Il faut beau-
"coup d'essais avant de réaliser de la nouveauté."

M. Jean Galtier-Boissière, directeur du *Crapouillot*, donnant dans le numéro du 1^{er} juillet 1921, avec sa verve et son ironie coutumières, ses impressions sur cette pantomime, conclut que "le mérite de Jean Cocteau "est d'avoir su (sur le plan de la Chauve-Souris), avec les éléments "épars d'un comique souvent involontaire, ordonner un divertissement "menu, mais très complet, spirituel et de verve foncièrement française. . . " La présentation, dit-il, "est originale. . . . Les personnages ne parlent "pas, ils se contentent d'évoluer. . . . L'action est expliquée et commentée "par deux phonographes bonimenteurs, postés de chaque côté de la scène "comme le chœur antique, comme le compère et la commère, et le dialogue "est uniquement composé de poncifs et de lieux communs mis bout à bout. "Les plaisanteries qu'on m'a dit laborieuses m'ont paru très amusantes."

Antigone (Atelier, 1923), adaptation de la pièce de Sophocle où rien de burlesque n'entre, bien que la réalisation de la pièce fût au moins surprenante pour un public moderne. Le chœur des vieillards était formé par un groupe de masques avec un porte-voix collectif. Comme sur la scène du théâtre de Dyonisos à Athènes, les acteurs de l'Atelier avaient le visage entièrement peint, les hommes en rouge, les femmes en blanc; mais dans la très petite salle de l'Atelier, les peintures, vues de trop près, produisaient un effet malheureux.

M. FERNAND CROMMELYNCK est un jeune Belge qui ne se classera peut-être pas définitivement dans le genre burlesque: sa seconde pièce a été mentionnée dans le chapitre des psychologiques. La première, qui, de l'avis de tous les critiques, est la meilleure, appartient certainement au burlesque, mais au burlesque intérieur, qui jaillit des caractères.

Le Cocu Magnifique (Œuvre, 1920), farce d'une grivoiserie "énorme et sur-
"humaine," aurait dit Victor Hugo, a transporté d'admiration plus d'un jeune critique. M. Léon Ruth, qui consacra dans *Choses de Théâtre* un article à M. Fernand Crommelynck, déclare sans ambages: "Depuis "l'œuvre de Musset, qui n'a d'ailleurs aucun rapport avec celle-ci, le "théâtre français n'a pas connu une émotion, une esthétique, une ré-
"novation pareille à celle que nous promet M. Crommelynck," et ajoute que sa manière "s'apparente à celles de Molière et de Shakespeare. Elle "évoque le premier par la force du rire qu'entretient sans cesse le souci "absolu de l'observation humaine." Au second elle prend sa façon de "pousser le trait" selon la logique du caractère étudié, de le pousser "systématiquement au-delà de la réalité, au-delà de l'existence, dans la "pure et l'énorme vérité, en pleine et simple vie." Impressionné par les grands mots que M. Léon Ruth choque avec tant d'autorité les uns contre les autres, c'est tout juste si on ose se permettre de penser que "le trait" a été poussé bien au-delà de la vérité, bien au-delà de la vie, dans "la "pure et l'énorme" absurdité, mais absurdité voulue, à la manière de Rabelais.

HENRY SOUMAGNE est le pseudonyme d'un jeune avocat belge qui a déjà donné plusieurs œuvres de diverses sortes, dont quelques pièces qui furent jouées au Théâtre du Parc et au Théâtre du Marais à Bruxelles. Prisonnier dans la Haute-Silésie pendant la guerre, il put y observer à loisir "des types de Juifs polonais "qui, sans oublier leur négoce, demeurent obsédés par le problème "de la divinité et l'idée messianique."⁸⁸ Des discussions qu'il entendit parmi eux naquit l'idée de sa dernière pièce, et il l'écrivit à l'instigation de Lugné-Poe.

L'Autre Messie (Bruxelles, 1923; Œuvre, 1923). M. Mæterlinck avait préparé le public de Paris par un article dans le *Figaro* (déc. 1923) consacré à l'œuvre de son compatriote. Préparation bien nécessaire, car la nouvelle pièce pouvait paraître sacrilège, non par le titre, où n'entre aucune intention irrévérencieuse, mais par la bouffonnerie qui recouvre et cache "la grande détresse du cœur humain en quête du divin." Cette "fantaisie "philosophique" se déroule dans un cabaret du ghetto de Varsovie entre onze Juifs, un chrétien et les deux filles du tenancier. Le rideau se lève sur le second acte. "Dans une préface que Lugné-Poe lut dans la salle, "vêtu en hébraïque Père Noël," et qui définissait la pièce "un rêve de mauvais whisky," l'auteur "s'est moqué des procédés ordinaires d'exposition et, avec un mépris un peu plus prétentieux que ces procédés, "a raconté le premier acte."⁸⁹ Extravagant mélange de bouffonnerie, de visions hallucinatoires et de grivoiseries, la pièce, dit M. Gabriel Boissy, doit "déchaîner l'enthousiasme et la fureur"; elle est "attachante" malgré son fatras et dénote chez le jeune auteur le don du théâtre.

8. PIÈCES SUSCITÉES PAR LA GUERRE

Les pièces suscitées par la guerre, bien qu'elles aient entre elles le lien commun des circonstances qui les firent naître, ne constituent pas un groupe spécial: toutes se rattachent soit au théâtre d'action, soit au théâtre de poésie et de symbole, soit au théâtre psychologique. A titre de renseignement, nous groupons ici les plus importantes.⁹⁰

1. Pièces écrites pendant la guerre

a. Pièces de symbole et de poésie

1915: *La Vierge de Lutèce*, par M. Auguste Villeroy (Th. Sarah Bernhardt), met en tableaux la légende de Sainte Geneviève, patronne de Paris, qui

⁸⁸ *Comadía*, 8 déc. 1923.

⁸⁹ Gabriel Boissy, *Comadía*, 17 déc. 1923.

⁹⁰ Pour de plus complets détails sur la période qui va jusqu'à 1920, v. *French Literature of the Great War*, par Albert Schinz, D. Appleton & Co., New York, 1920.

au V^e siècle détourna de Paris Attila et son armée. La pièce est pleine d'allusions aux événements de la grande guerre.

1917: *Les Bulors et la Finette*, par M. François Porché, v. p. 78.

b. Pièces d'action ou de psychologie

1916: *L'Amazone*, par Henry Bataille, aussi pauvre de psychologie et d'observation que les autres pièces de l'auteur, qui a simplement exploité un sujet d'actualité.

Le Bourgmestre de Stilemonde, par M. Maurice Maeterlinck, v. p. 77.

Lapointe et Ropiteau, par M. Georges Duhamel, v. p. 88.

1917: *La Veillée d'Armes*, par MM. Claude Farrère et Lucien Népoty, pièce "en triangle" qui se passe sur un cuirassé français au moment de la mobilisation, mais où la guerre reste tout à fait à l'arrière-plan, simple prétexte à faire éclater le drame d'amour.

Le Poilu, par MM. Maurice Hennequin & Pierre Véber, très jolie comédie en 2 actes qui se déroule à l'arrière entre un poilu en permission et sa "marraine."

L'Impromptu du Paquetage, par M. Maurice Donnay, v. p. 64.

L'Élévation, par M. Henry Bernstein, v. p. 68.

1918: *Un Soir, au Front* . . . , par M. Henry Kistemæckers, histoire d'espion, drame violent et habilement construit.

2. Pièces d'après-guerre

La succession des pièces d'après-guerre, d'une façon générale et sauf une ou deux exceptions, souligne en quelque sorte l'attitude de l'esprit français suivant la marche du temps. Les premières sont encore pleines du tumulte de l'arrière-front, ou traitent de quelques problèmes les plus immédiats et brûlants que souleva le retour des soldats et la reprise de la vie ordinaire. Puis, le calme se faisant peu à peu, les pièces des deux dernières années deviennent en quelque sorte plus méditatives; les auteurs abordent avec sincérité, en se plaçant "sur le plan bourgeois de la vie quotidienne," les tourments de famille et de conscience engendrés par la guerre, et chacun résout le cas suivant sa propre mentalité.

1919: *La Maison épargnée*, par J.-J. Bernard, v. p. 106.

1920: *La Maison cernée*, par Pierre Frondaie, v. p. 82.

1920: *La Maison du bon Dieu*, par Edmond Fleg, très jolie comédie dramatique.

À l'arrière du front, en Alsace, un pasteur, un curé et un rabbin sont réunis par le hasard dans la même maison, où l'amour est né entre la très pieuse jeune fille de la maison et un jeune blessé athée; les trois prêtres mettent en pratique de façon délicieuse et amusante "l'union sacrée," et l'amour fait oublier les différences de croyance.

L'As de Cœur, par M. Lucien Descaves, comédie où souffle, dit M. Louis-Gustave Tautain, "un vent de rugueuse franchise et de tolstoïenne pitié."²⁸

²⁸ *Crapouillot*, 1^{er} avril 1920.

Par l'exemple d'un aviateur héroïque, mais sans principes et sans scrupules, l'auteur démontre comment l'homme "peut impunément unir dans la "même prestigieuse synthèse le vice individuel et la vertu sociale" et faire accepter et pardonner ses tares tant que son courage est nécessaire et qu'il le met au service de la communauté;—celle-ci ne les lui pardonnera plus lorsqu'il sera dépouillé "du masque bleu-horizon."

Le Retour, par M.M. de Flers et Croiset, où la gaité coutumière des auteurs s'émeut vers la fin et dénoue la pièce sur un ton plus élevé qu'on ne l'aurait attendu.

Les Américains chez nous, par M. Brieux, étude un peu grosse et sommaire des différences d'idées et d'habitudes des Américains et des Français.

La Captive, par M. Charles Méré (reprise en 1924), v. p. 82.

1921: *Le Feu qui reprend mal*, par M. J.-J. Bernard, v. p. 106.

Le Pave sous l'Escalier, par M. Henri Ghéon, v. p. 92.

1922: *La Danseuse Rouge*, par M. Charles-Henri Hirsch, dramatisation par l'auteur de son roman: *La Chèvre aux Pieds d'Or*, histoire de la danseuse espionne Mata-Hari.

L'Autre Fils, par M. Pierre Decourcelle. Un fils illégitime, né d'un amour passager du père avant son mariage, est amené par la mort de son demi-frère, tué à la guerre, à s'installer sous le toit des parents en deuil, qui cherchent en lui, en sa femme et son petit enfant, une diversion à leur désespoir. Le retour presque miraculeux du fils légitime ne brise pas les liens de tendresse formés dans la douleur, et la famille élargie n'aura aucune ombre sur son bonheur.

La Choe Humaine, par Henry Bataille, s'oppose curieusement à la pièce précédente: l'enfant naturel, nouveau-né au premier acte, porté aux nues par la famille de son père quand on le croit tué à la guerre, revient, et . . . l'attendrissement se change en fureur.

Terre Inhumaine, par M. François de Curel, v. p. 76.

1923-1924: *L'Image du Héros*, par M. Jean-Pierre Liautsu, v. p. 97.

L'Exilé, par M. Philippe Fauré-Frémiet, v. p. 104.

Le Tombeau sous l'Arc de Triomphe, par M. Paul Raynal, v. p. 99.

L'Homme qui n'est plus de ce monde, par M. Lucien Besnard⁷⁷ (Odéon 1924), "remarquable comédie psychologique, comédie saine et haute," dit M. Léopold Lacour, "où l'on trouve toute la générosité, l'abnégation "chevaleresque qui manquent tant au Soldat du Tombeau sous l'Arc de "Triomphe" donné à la Comédie Française dans le même temps.

Sic Vos non Vobis, par M. Philippe Fauré-Frémiet, v. p. 104.

La Victoire sur les Ténèbres, par M. Jacques Brindejont-Offenbach, "noc-turne" en un acte, en vers, donné à la Comédie Française. Un jeune soldat qui a perdu la vue à la guerre revient dans sa maison natale où il se retrouve tout seul. Au milieu des objets aimés qu'il cherche à tâtons, la voix de la

⁷⁷ M. Lucien Besnard, un des anciens "Compagnons" de la Chimère, n'est pas un "jeune." Il avait commencé par des pièces de pensée moins haute et dignes du boulevard: *Le Domaine* (1901), *La plus amoureuse* (1906), *Mon Ami Teddy* (1910) en collaboration avec M. André Rivoire, *La Folle Enchère* (1913), *Le Cabinet Noir* (1920).

Nuit s'élève: elle voudrait achever l'œuvre de la guerre, éteindre la flamme qui brille dans l'âme de l'aveugle; mais celui-ci résiste; il ne veut pas anéantir la beauté qu'il sent vivre en lui, et sort vainqueur de son duel avec les Ténébres. La pièce, débordante de lyrisme et d'ardeur, est écrite en strophes alternées d'une belle langue riche et harmonieuse. Elle a eu beaucoup de succès.

CONCLUSION

De cette randonnée à travers les œuvres les plus marquantes ou les plus prometteuses du théâtre d'aujourd'hui se dégage, en ce qui concerne les "jeunes," une impression mitigée. Pour plusieurs d'entre eux, il y a une grande disproportion entre les ambitions proclamées et l'œuvre réalisée; mais ils ne sont qu'au début de la carrière, on peut leur faire crédit. Quelques-uns donnent l'impression d'un réel talent, d'une originalité vraie, et semblent en passe de devenir des maîtres;—quelques-uns dans une génération, c'est de quoi nous consoler de ceux qui resteront sur le carreau.

Il ressort de l'enquête menée par M. Léopold Lacour et relatée dans *Comœdia* que tous ces jeunes gens réclament une indépendance absolue. Très jaloux de leur originalité, ils refusent de se laisser étiqueter, de s'enfermer dans une formule; ils vont chacun leur chemin et veulent rester libres d'abandonner demain les théories qu'ils prônent aujourd'hui.

Mais certaines tendances les rapprochent. Tous déclarent qu'ils ont le réalisme en horreur, qu'ils veulent "non copier la vie," mais en offrir "des interprétations libres et poétiques, ou d'un comique débridé." Ils explorent inlassablement tous les trésors amassés de nos jours: spiritualisme ou mécanique, subconscience ou sociologie, aspects variés de la vie, tout les intéresse, tout les sollicite, et ils proclament avec une sorte d'ivresse leur intention de butiner partout sans autre choix ni restriction que ce que leur soufflera l'inspiration du moment. "Le monde fourmille de sujets," s'écrie l'un d'eux; "quelles féeries, quelles anticipations, le développement du machinisme n'est-il pas capable d'évoquer au regard "d'un grand poète du théâtre?" (H.-R. Lenormand.)"

Surtout, ils ont retrouvé ce qui manqua tant aux deux générations précédentes, même en leur prime jeunesse: la confiance allègre

** Rapporté par M. Léopold Lacour dans *Comœdia*, 15 juin 1923.

et l'élan juvénile dont témoigne ce *credo* de M. Boussac de Saint-Marc, que bien d'autres pourraient signer: "Je crois à la sincérité, "à l'émotion, à l'enthousiasme, au frisson d'âme qu'il faut éprouver "soi-même pour le communiquer à autrui, à l'essor de la pensée "qui doit prendre son point d'appui en terre — très profondément "en terre. Tout cela en dehors des écoles, loin des concessions au "goût du jour, à l'actualité—donc sans esprit de lucre ou espoir "de gloire immédiate."⁹⁹

Northampton, Mass.

27 décembre 1924.

⁹⁹ Rapporté par M. André Pavie dans "Enquête sur la jeune littérature," *Revue Hebdomadaire*, 16 décembre 1922.

BIBLIOGRAPHIE

I. LIVRES.

Almanach des Théâtres, Année 1922, par M. AUGUSTIN AYNARD (Librairie Stock, 7 rue du Vieux Colombier, Paris;—1924). Cet ouvrage, qui part de 1917, fait suite à l'*Almanach des Spectacles* d'Albert Soubies (1875 à 1913) et aux *Annales du Théâtre et de la Musique* d'Edouard Noël et Edmond Stoullig (1875 à 1916), qui eux-mêmes font suite à diverses publications à l'aide desquelles on peut retracer l'histoire des spectacles à Paris jusqu'au premier "Almanach des Spectacles" qui fut publié en 1735 chez Flahaut par François Parfait, sous le titre d'*Agenda Historique et Chronologique des Théâtres de Paris*. (Voir la Préface de l'*Almanach* de M. Aynard, par M. Auguste Rondel, Conservateur honoraire de la nouvelle Bibliothèque de la Comédie Française.)

L'Art Théâtral Moderne, par M. JACQUES ROUCHÉ, (directeur de l'Opéra). Collection de "la Grande Revue."

French Literature of the Great War, par M. ALBERT SCHINZ, (D. Appleton & Co., New York, 1920).

Histoire de la Littérature Française Contemporaine, de 1870 à nos jours, par M. RENÉ LALOU, (éd. G. Crès & Cie, 21, rue Hautefeuille, Paris; 1922).

"*Mes Souvenirs*" sur le *Théâtre Libre*, par M. ANDRÉ ANTOINE, (Arthème Fayard & Cie, 18-20, rue du Saint-Gothard, Paris, 1921).

Le Miroir des Lettres, par M. FERNAND VANDÉREM, recueil d'articles de critique dramatique et littéraire publiés dans divers journaux ou revues. 3 volumes: 1918, 1919, 1920. (Flammarion, 26, rue Racine, Paris).

Les Pièces de Théâtre, par M. L'ABBÉ LOUIS BETHLÉEM; catalogue de toutes les pièces françaises ou étrangères qui ont été jouées en France, avec un jugement sur la moralité et l'orthodoxie de chacune et une brève critique sur l'œuvre générale de l'auteur, au point de vue de la morale et du dogme catholique. (éd. de la *Revue des Lectures*, 77, rue de Vaugirard, Paris; 1924).

Le Théâtre Libre, par M. ADOLPHE THALASSO, (éd. du *Mercury de France*, 26, rue de Condé, Paris; 1909).

Le Théâtre des Poètes de 1850 à 1910, par M. J. ERNEST-CHARLES (Ollendorff, 50, rue de la Chaussée-d'Antin, Paris).

Nos Vedettes: "trois cents biographies anecdotiques d'art dramatique et lyrique" recueillies par M. JULES DELINI; préface de M. Maurice Donnay (éd. Joë Bridge, 224, rue de Rivoli, Paris; 1922).

II. PÉRIODIQUES.

The Bookman, September 1922. (George H. Doran and Co., New York City.)

Le Capitole "politique et littéraire," Revue illustrée biographique, littéraire et théâtrale paraissant une fois par mois; consacre chacun de ses numéros à un écrivain contemporain ou à une personnalité artistique. Directeur: M. Gustave Pigot. (44, rue Saint Placide, Paris).

Choses de Théâtre, "cahiers mensuels de notes, d'études et de recherches théâtrales." Directeur, M. Matei Roussou. Deux années seulement ont paru: I^{re} Année: octobre 1921-juillet 1922; II^e Année: novembre 1922-août 1923. La publication a été suspendue; on espère la reprendre. (104, Faubourg Saint Honoré, Paris).

- Comédia*, journal quotidien des théâtres de Paris, fondé en 1906; années 1923 et 1924.—Directeur, M. Gabriel Alphan. (51, rue Saint Georges, Paris).
- Le Crapouillot*, Revue des "Arts, Lettres, Spectacles" fondée en 1919 par un groupe de jeunes combattants qui avait publié pendant la guerre, sous ce même titre, un journal des tranchées. Beaucoup des meilleurs représentants de la jeune littérature y collaborent. Directeur M. Jean Galtier-Boissière. (3, Place de la Sorbonne, Paris).
- La Herse*, "magazine théâtral et littéraire" paraissant le 25 de chaque mois; fondé en 1914; directeur, M. Gustave Pigot.—*La Herse* est devenue en 1922 *Le Capitole*.
- L'Illustration Théâtrale*, devenue *La Petite Illustration* en 1913, quand elle a commencé à alterner des romans inédits avec les pièces;—publiée avec chaque numéro de *L'Illustration* (hebdomadaire);—donne avec chaque pièce un petit historique de l'œuvre de l'auteur et une revue des principales critiques parues au lendemain de la première représentation. (13, rue Saint Georges, Paris).
- Le Mercure de France*, bi-mensuel; directeur, M. Alfred Vallette. (26, rue de Condé, Paris).
- La Nouvelle Revue Française*, fondée en 1908. (3, rue de Grenelle, Paris.)
- La Revue des Deux Mondes*, (15, rue de l'Université, Paris).
- La Revue Hebdomadaire*, (éd. Plon, 8, rue Garancière, Paris).
- La Revue Mondiale*, (45, rue Jacob, Paris).
- Le Temps*, journal quotidien donnant une "Chronique théâtrale" toutes les semaines.
- Le Théâtre*, revue mensuelle illustrée;—années 1914-1920. (éd. Manzi, Joyant et Cie, 15, rue de la Ville-l'Evêque, Paris).

III. BROCHURES ET ARTICLES.

- Dans *L'Alsace Française*, 11 nov. 1922: "Le Théâtre du Vieux Colombier," article de M. Lucien Dubech.
- The Art of the Vieux Colombier. A Contribution of France to the Contemporary Stage*, by Waldo Frank (éd. de la *Nouvelle Revue Française*: Paris, 35 & 37, rue Madame; New York, 65 West 35th Str.;—1918).
- Les Cahiers du Vieux Colombier*, par Jacques Copeau.—I, *Les Amis du Vieux Colombier* (1920);—II, *L'École du Vieux Colombier* (1921). (éd. de la *Nouvelle Revue Française*, 3, rue de Grenelle, Paris).
- Jacques Copeau & the *Vieux Colombier from Paris*, imprimé "sous l'enseigne Aréthuse," (5, rue Christine, Paris, 11 janv. 1917).
- A new French Theatre in America. The Theatre du Vieux Colombier* (New York: The Oxford Printing Co., 1919-1929, Broadway;—1917).
- "Petit Historique de l'Atelier par son Fondateur Charles Dullin," dans le *Programme* vendu aux spectateurs, (mars 1924).
- Le Vieux Colombier, 10^{me} Année, Saison 1923-1924*;—brochure imprimée par L. Bellenand à Fontenay-aux-Roses.
- Dans: *Wissen und Leben*, 1^{er} juin 1921, article de M. René de Weck: "Le Théâtre du Vieux Colombier."

VOLUME IV

- No. 1. ELIZABETH MCCAUSLAND, The Knight of Curtesy and the Fair Lady of Faguell.
- Nos. 2-3. HÉLÈNE CATTANÈS, Les "Fastnachtspiele" de Hans Sachs.
- No. 4. HOWARD ROLLIN PATCH, Fortuna in Old French Literature.

VOLUME V

- No. 1. MARGARET H. PEOPLES, La Société des Bonnes-Lettres, 1821-1830.
ALBERT SCHINZ, Dadaïsme, Poignée de documents, 1916-1921.
- No. 2. RICHARD ASHLEY RICE, Lord Byron's British Reputation; Wordsworth Since 1916.
- No. 3. ROSE FRANCES EGAN, The Genesis of the Theory of "Art for Art's Sake" in Germany and in England, Part II.
- No. 4. LAURA SUMNER, The Weddyng of Sir Gawen and Dame Ragnell.

VOLUME VI

- Nos. 1-2. LOUISE DELPIT, Paris-Théâtre Contemporain: Rôle Prépondérant des Scènes d'Avant-Garde Depuis Trente Ans.

642
JAN 23 1926

VOL. VI, Nos. 3 & 4

APRIL AND JULY, 1925

Smith College Studies in Modern Languages

EDITORS

CAROLINE B. BOURLAND
ERNST H. MENSEL

HOWARD R. PATCH
MARGARET ROOKE

ALBERT SCHINZ

ROUSSEAU AND THE POETRY OF NATURE
IN EIGHTEENTH CENTURY FRANCE

BY

RICHARD ASHLEY RICE

Professor of English, Smith College

NORTHAMPTON, MASS.
SMITH COLLEGE

PARIS
LIBRAIRIE E. CHAMPION

Published Quarterly by the
Departments of Modern Languages of Smith College

SMITH COLLEGE STUDIES IN MODERN LANGUAGES

THE SMITH COLLEGE STUDIES IN MODERN LANGUAGES are published quarterly in October, January, April, and July, by the Departments of Modern Languages of Smith College. The subscription price is seventy-five cents for single numbers, two dollars for the year. Subscriptions and requests for exchanges should be addressed to the SMITH COLLEGE LIBRARY, NORTHAMPTON, MASS.

VOLUME I

Nos. 1-4. HELEN MAXWELL KING, *Les Doctrines Littéraires de la Quotidienne, 1814-1830.*

VOLUME II

No. 1. MARY AUGUSTA JORDAN, *An Unpublished Letter of William James.*

PAUL ROBERT LIEDER, *Scott and Scandinavian Literature.*

Nos. 2-3. ELIZABETH A. FOSTER, *Le Dernier Séjour de J.-J. Rousseau à Paris, 1770-78.*

No. 4. ROSE FRANCES EGAN, *The Genesis of the Theory of "Art for Art's Sake" in Germany and in England.*

VOLUME III

Nos. 1-2. JOSEF WIEHR, *Knut Hamsun, His Personality and his Outlook upon Life.*

No. 3. HOWARD ROLLIN PATCH, *The Tradition of the Goddess Fortuna, In Roman Literature and in the Transitional Period.*

No. 4. HOWARD ROLLIN PATCH, *The Tradition of the Goddess Fortuna, In Medieval Philosophy and Literature.*

(Continued on page 3 of cover.)

VOL. VI, Nos. 3 & 4

APRIL AND JULY, 1925

Smith College Studies in Modern Languages

EDITORS

CAROLINE B. BOURLAND

HOWARD E. PATCH

ERNST H. MENSEL

MARGARET ROOKE

ALBERT SCHINZ

**ROUSSEAU AND THE POETRY OF NATURE
IN EIGHTEENTH CENTURY FRANCE**

BY

RICHARD ASHLEY RICE

Professor of English, Smith College

**NORTHAMPTON, MASS.
SMITH COLLEGE**

**PARIS
LIBRAIRIE E. CHAMPION**

Published Quarterly by the
Departments of Modern Languages of Smith College

The Collegiate Press
GEORGE BANTA PUBLISHING COMPANY
MENASHA, WIS.

**ROUSSEAU AND THE POETRY OF NATURE
IN EIGHTEENTH CENTURY FRANCE**

BY

RICHARD ASHLEY RICE

Professor of English, Smith College

AUX
MAITRES DE MON "AUTREFOIS"
IRVING BABBITT KUNO FRANCKE
GEORGE SANTAYANA BLISS PERRY
WILLIAM ALLAN NEILSON

PREFACE

In preparing the manuscript of this essay I have had the benefit of painstaking help from my colleagues at Smith College, Mr. Newton Arvin, Professor Howard R. Patch, Professor Albert Schinz, and Professor Elliott M. Grant, and, in making preliminary studies some fifteen years ago, the benefit of salutary criticism from Professor Irving Babbitt of Harvard. Nor may I here forget my dependence on the fine collection of Rousseauana made by Professor Schinz for the Smith College Library.

ROUSSEAU AND THE POETRY OF NATURE IN EIGHTEENTH CENTURY FRANCE

BY
RICHARD ASHLEY RICE

CONTENTS

I. THE "SENTIMENT DE LA NATURE" IN ROUSSEAU'S DAY	
1. The <i>Nouvelle Héloïse</i> and the Thesis of Rousseau's Originality.....	2
2. The Popularity of Country Life.....	7
II. EARLY ANTECEDENTS	
1. Renaissance Pastoralism.....	15
2. The <i>Astrée</i>	20
III. LATER ANTECEDENTS	
1. The <i>Bergerie</i> —Its Significance in the Study of Rousseau.....	30
2. Illustrations of the Amoristic View of Nature from Ronsard to Rousseau.....	33
IV. ROUSSEAU'S "PASTORAL"	
1. The Setting and Its Appeal.....	43
2. The Problem and Its Criticism.....	50
V. ROUSSEAU AND THE CONTEMPORARY POETS	
1. The Return to Nature <i>à la Mode</i>	62
2. Poetic Naturalism <i>à l'Anglaise</i>	67
VI. ROUSSEAU, BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, AND CHATEAUBRIAND	
1. Questions of Style and Influence.....	74
2. Bernardin de Saint-Pierre's Illustration.....	80
3. Chateaubriand's Illustration.....	86

b
n
g
ab
po

att
case
com
tion
be c
poet
phil
litera

T
of the
expla
the n
nature
power
origina
Rêverie
tempo
or from
cant bo
looked

Rousseau and The Poetry of Nature In Eighteenth Century France

I

THE "SENTIMENT DE LA NATURE" IN ROUSSEAU'S DAY

Criticism has of late drawn the portrait of Rousseau from so many sides that there is before a reader who has time to view it a masterpiece of reality. The fact that it is likewise a masterpiece of impressionism means, as would be expected, that it is a picture provocative of debate. For what offers large opportunity of observation will have frequent commentary, and in Rousseau, the varied experimentalist, there have been almost unlimited possibilities for critical experience. Rousseau stands, in the modern world which he has so fatefully helped form, a permanent interrogation as to whether the result is good or bad. He is part of an abiding and ever-changing influence, and therefore his critical portrait is one that can never be finished.

But the background of the picture, though it has had much attention, has not been so skilfully developed. As is often the case with backgrounds it has been colored too much for mere contrast; it has been sketched in by too many broad generalizations. And this is especially true of that part of it that we are to be concerned with, a part most necessary to the exhibition of the poet himself. For Rousseau, as poet of nature and idyllic philosopher, should be seen against the mass of conventional literature from which his own productions arise and stand out.

The title, then, which is given this study of certain aspects of the descriptive prose and verse of his day, needs but a word of explanation. It is the poetry of the pastoral tradition that makes the normal background for a study of Rousseau's "return to nature," that throws into clearest relief his personal and lyrical power, that permits, by contrast, the most accurate views of his originality. The lyrical passages in *Julie*, the *Confessions*, the *Rêveries*, when compared with examples of either older or contemporary descriptive art, from the *Astrée*, or from *Télémaque*, or from the many decades of *bergeries*, are perceived to be significant both in novelties and in reminiscences. Where other poets looked at nature chiefly with their well schooled wits, Rousseau

looked more definitely with his own eyes. Yet, by what they all wrote about, that being so very largely the same material as his own and having passed so long for the only material of poetry. Rousseau was by no means unaffected. Our purpose is to study his relation to the traditional modes and to notice in what ways he varies the main trend of the *sentiment de la nature* as it was developing in France from the day of neo-classicism to the dawn of romanticism. This purpose will take us into well-explored country, but country which has not been crossed in one journey or to the same goal.

1. THE "NOUVELLE HÉLOÏSE" AND THE THESIS OF ROUSSEAU'S ORIGINALITY

Julie, ou la Nouvelle Héloïse. Lettres de deux Amans, Habitans d'une petite Ville au pied des Alpes. Recueillies et publiées par J. J. Rousseau. In the title of the famous didactic "pastoral" as it thus appeared¹ in the spring of 1761 there was a double appeal. The romantic suggestion of a new Eloïsa was heightened by a new setting—a little town at the foot of the Alps. Indeed, so great was the charm of this latter element in the story that, although there were but few passages of Swiss scenery and but slight attempt to give the local color of the little town itself, the novelty of the whole was felt to lie as much in this outer *encadrement* as in the social problem and the moral issues. It was the setting that made the issues significant. And for this a very few glimpses of the mountains and the lake sufficed. For in no previous work of French fiction in the eighteenth century had there been more than a garden path or a weeping willow that anybody could remember.

But infrequent and relatively brief as was the description of nature it was significant not only for its mere presence, but for the intense feeling it betrayed. Apropos of that romantic intensity the Lake of Geneva became famous for its beauty, and those pilgrimages, which are still features of the life of its shores, began

¹ See D. Mornet, "Le Texte de la *Nouvelle Héloïse* et les Éditions du XVIII^e Siècle." *Annales de la Soc. J.-J. Rousseau*, Vol. V, (1909). The first edition was published by Rey who had heard parts of the manuscript read in 1758 at Montmorency. Most of the later editions derive from the impression of Duchesne in 1770 which is nearly identical with that of 1764. (The title is sometimes wrongly worded by the introduction of the word *jeunes* before *amants*, as in Nourrisson's *Jean-Jacques Rousseau et le Rousseauisme*, p. 218.)

to the little town of Clarens and the opposing cliffs of Meillerie, and stories consisting solely of "Nature" proceeded to fill the world.

It is not my purpose in the course of this paper to take a part in the bitter debate as to whether the real character of Rousseau's romance and of his conceptions of nature can be entirely deduced from his supposed influence. In another chapter the critical history of the book will be briefly summarized, but I shall make no attempt to give the history of Rousseauism. Much that was distorted, much that was sentimental, much that was beautiful followed in his train, and his romance was, it seems to me, distorted, sentimental, and beautiful. It also is, as time develops its character, many other things besides. My immediate purpose of examining the question of its originality lies apart from that discussion.

On a majority of its pages the romance is devoted neither to telling a tale nor to surrounding it with a landscape; it is devoted to idealizing the simple life. The actual scene comes to be a carefully regulated household, where the servants are trained to be happy and the machinery for efficiency has been thoroughly philosophized. Simplicity here does not mean the primitive; the author's chief aim is to present a house in order, morally and physically, a picture of good hearts and clean hearths. This inner *encadrement* is also the most novel feature of the book. The passions and despairs of the lovers are, it is true, enhanced by a thicket, a storm on the lake, and the precipices of Meillerie, but they are more closely framed by the moral and domestic commentary. For the book is mainly a kind of sociology, Rousseau's illustration of some of the principles of the two essays (*Discours sur les Sciences et les Arts* and *Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité*) by which he had already achieved a certain degree of fame.² This combination, a problem novel and a *bergerie*, a course of moral counsels sprinkled with a few early Byronic impressions of nature, was destined to become, through its innovations in a day of

² See G. de Reynold, *Jean-Jacques Rousseau et ses Contradicteurs. Du Premier Discours à l'Inégalité, 1750-1755*. 1904. The writer attempts to show that Rousseau's contention in the first discourse that the revival of arts and sciences since the Renaissance has not helped to purify manners at first caused indignation, though the essay took the Dijon prize and though it was in line with the philosophy of the day; and that the second discourse, *Sur l'Inégalité*, found fewer opponents and stirred up less indignation; and that for the *Nouvelle Héloïse*, *Émile*, the *Contrat Sociale*, there were to be only admirers.

standards, the most popular and influential volume of the eighteenth century.

This originality and this appeal depend, however, not only on its being Rousseau's own romance, composed partly at the Hermitage in a fervor of emotion during the ardent weeks of his unrequited passion for Mme d'Houdetot, but also on its being his rendering of fictional forms already much experimented and much in vogue. It is at once his own novel or his own book of ethics and also his version of the pastoral epic.³ It derives this latter character partly from the older French pastorals which had been his earliest reading and partly from such a favorite recent history as *Clarissa Harlowe* which has certain characteristics of the great pastoral romances. But origins of this sort—it is significant—contributed to rather than lessened the originality of Rousseau's romance; and especially did they promote its appeal. For they helped the moralist present in recognizable and arresting fashion social issues then coming to the fore and never to be lost sight of in life or in fiction since. They helped his contemporaries understand the character of those naïve questions of his, questions that are still the puzzle or the disgust of our wisest. What are the consequences to society of maintaining distinctions resting on conventions of rank or on conventions of sex morality? If you believe that man is essentially good are these conventions salutary? Are a man's sins to be laid at the door of society? If it was a book new in the phrasing of its ideas, unprecedentedly personal in tone, it was also sufficiently reminiscent in method to be easily understood by the tradition-ridden society of the old régime in which it at once made an unprecedented stir. It reminded that society of the *Astrée*, but it lured or shocked their passions as much as it entertained their fancies, and this had not been the experience of their great-grandsires with the bible of the *précieux*. It was easy to pick it to pieces, and also not very satisfactory, since the author largely disarmed attack by himself describing all its weaknesses. So, if a few famous people, Voltaire among them, had their fun with it, the great majority, from courtly amorists to statesmen and philosophers, were fascinated equally by its seductions and by its instructions. The question of its style, of whether or not its language is a fascination equally with its ideas, is part of the

³ For fuller treatment of these points see Chapters II and IV below.

debate about its influence.⁴ For Rousseau's contemporaries its charm lay in its celebration of the beauty of the world in brighter colors than had been used in any previous work of fiction since the Renaissance, in its matching those colors with emotions, with varying desires and despairs, such as men had not before succeeded in communicating so fully or so poignantly. Every one read the book. It is known that more than seventy editions were issued before 1800.⁵

As a rule immediate popularity is not due alone to novelties. In this instance the contemporary effect of the book will be seen to depend very considerably on its resemblances to something definitely in vogue, to the pastoral tale and poem, and on a recognition of the new force of a very old and very popular fancy, the classical dream of a Golden Age. The book modernized the interpretation of this dream, or, in other words, made it into a social theory. The dream had long been the resource of fabulists and poets who were content to dream it idly and indistinctly. Rousseau dreamed it awake and filled it with detail. The poetry of nature and the return to a simple life became with him a creed and its exposition.

It is in this connection that the character of his originality is perhaps most clearly seen. The poets had for centuries been in the habit of reducing the pagan sentiment of the fable, the bit of sheer poetry in it, to a formula with which every one was familiar. This said that nature, or the seductive beauty of the world, sanctioned and enshrined the natural emotions. For the purposes of romance this simple legend had never been rephrased or improved. The gallants had long rhymed it fancifully and acted on it literally. If, during the Dark Ages in the presence of Christian ascetic ideals, it had fallen into suspicion, it had since revived with-

⁴ Professor Saintsbury in *A History of French Literature* records an unfavorable opinion of Rousseau's style. Mornet, studying Rousseau's corrections from one edition to another, concludes that the style is sentimental and not picturesque. "Quand il compose Jean-Jacques est un auditif et non un visuel." *Annales de la Soc. J.-J. R.*, Vol. V, p. 30.

⁵ Mornet in his researches, printed in the *Annales* in 1909, recorded fifty-one editions, and hazarded the guess that there were twenty or thirty more probably lost sight of. A little later he had discovered ten of them. See *Annales de la Soc. J.-J. R.*, Vol. V, p. 113 and Vol. IX, p. 80. His next announcement in *Civilisation Française*, Nov.-Dec. 1919, gave the number as nearly seventy. In his edition of the *Héloïse*, 1925, he lists seventy-two. See note to p. 14, below.

out in the slightest degree learning its lesson, or its moral, and from the Renaissance it had unblushingly dominated the pastoral tradition on the old classical terms. In Rousseau's day the legend was probably the most widely familiar *idea* in French literature—and it was a mere convention. So long, indeed, had lyrics, *nouvelles*, plays, romances, standardized its variations that a fresh and original use of it was hardly to be hoped for. Yet when the original document was forthcoming this document owed no small part of its popularity to its being a development or improvement of this same convention. Much as we perceive the songs of Burns to be a logical surprise at the close of a century of persistent imitations of what had preceded, so we may regard Rousseau's romance not alone as an innovation but also as an almost inevitable reworking of that perfectly familiar type of fancy that had produced d'Urfé's *Astrée* one hundred and fifty years before.

Rousseau's originality in the *Nouvelle Héloïse* cannot be enough insisted on. It is possible to say with truth that his rather unimaginative treatment of the grandly beautiful landscape of Lake Geneva in this book first suggested to French writers how to look at *la belle nature* with personal eyes. But it may be seen—indeed it is part of my purpose to show—that a description of the originality of Rousseau's sentiment for nature which refers to his sources, contemporary and earlier, is a truer description than certain customary assumptions regarding it. Rousseau is original, but he is not unaccountable. He is possibly the most persistent force in modern literature. Rousseau and the Revolution—half the novelties of the modern world are attributed to them, or to *this* original force, if you think of them together. Yet is not the distinguishing mark of originality in a literary or political force its manner of both preserving and transforming its origins?—which in criticism is the evolutionist's truism. The effort to make an exception of Rousseau will not produce more than a paradox.

In modern criticism Rousseau is the permanent temptation to discover for a host of modern ideas a source beyond which it is needless to go. For it is convenient to make a new start, to say that here was a man in whom history began again, and so proceed unencumbered down the page. But though such statements are suggestively true, they lead one to forget that a most significant fact about Rousseau and especially about his *Julie* is the fact of immediate popularity, and also to forget that immediate popu-

larity must have its roots in ideas already widely understood. In several fields where his originality is most potent Rousseau took up what was already in vogue, and in no field is this truer than in the poetic description of nature which is largely the subject of my observations in this paper.

Though certain specialists in the *sentiment de la nature* have asserted "that before Rousseau there was no nature in France," that "before Rousseau the French were entirely a nation of townsmen," and though there is much correct implication here, it is to be noted that this implies also that a new artist was hailed in his country by people habitually blind to what he pointed at. An unbiased examination of the case shows what one might suspect: that delight in country pursuits and enthusiasm for picturesque landscape had been fashionable in France in the generation before Rousseau wrote his *Nouvelle Héloïse*. Furthermore, an examination of Rousseau's writings shows that he definitely reflects this fashionable enthusiasm at the same time that he gives to it new forms and a new intensity.

2. THE POPULARITY OF COUNTRY LIFE

It appears through evidence overwhelmingly compiled by Professor Mornet,⁶ that by 1760 there were hundreds of gentlemen-farmers in France, just as there were in England, and that there were many poets who celebrated, in conventional phrase, it is true, country life and the joys of love on a farm. To use this evidence fairly let us first make allowance for the fact that in every generation the "nature poet" has complained of having to sing to unsympathetic ears; and let us remember that it is typical of him to feel isolated and therefore "original." Saint-Lambert in 1769 said: "I have sung nature to a nation that ignores her or regards her with indifference."⁷ And Rousseau, who is supposed to open the French eye to nature, declares that all the world "wishing to be no longer country churls, tire of their village, abandon their old chateaux, which shortly fall to ruin, and go up to the capital."⁸ At the same moment it is evident from other sources that country houses and resorts, and "pilgrimages" thither, grow the fashion,

⁶ Mornet, *Histoire du Sentiment de la Nature de Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre*, 1907.

⁷ Saint-Lambert, *Les Saisons*. Amsterdam, 1769, p. xxvi.

⁸ Rousseau, *Œuvres*. 1902, 13 vols., IV. p. 10.

that the court takes either a sophisticated or a humorous pleasure in rusticity, and cultivates the bucolic attitude, especially toward love affairs. And while Rousseau and others assert that the French have little taste for "les détails champêtres," and that no nation is at bottom "less pastoral" and "less rural," people on all sides are building villas and renovating old castles and manors.

The evidence, if conflicting, is none the less conclusive. Rousseau and Saint-Lambert meant that there was little genuine, little unaffected, unartificial enthusiasm for country life among Parisian swells; and that, compared with the interest of the English squire in his farm, the Frenchman's pleasure was in country fêtes and house-parties. This state of affairs may still be reviewed along the Seine, the Oise, or the Loire, in the similarity of the gardens of chateaux and manor farms that reflect the taste of Rousseau's period, and in the interiors of the houses so distinctly arranged for society rather than for private life. But this is not evidence that the people themselves were blind to natural beauty.

Mme de Pompadour had half a dozen rural retreats; Paris bankers followed her royal example; Mme d'Épinay, (even before knowing Rousseau!), took solitary country walks and desired to live out of town; Prince d'Ardenay at Le Mans got up before sunrise to "taste the pleasures of the country"; Helvétius and Buffon lived retired lives in the country more than half the year; the very bourgeoisie, the most bred-in-the-bone townsmen of all, began to build villas at St. Cloud, Auteuil, Sceaux; and architect Briseux, in his *Art of Building Country Houses*, 1743, addresses himself not only to the lord and gentleman, but to the bourgeois—facts making but a small part of the story that M. Mornet has to tell. Raynal, friend of Diderot and Grimm, wrote in October, 1750, "Everybody is now in the country." Marmontel, on graduating from college, lived with his friend, the curé of Saint-Bouet among "the grand scenes of nature." Saint-Lambert, brought up at Vézélize in Lorraine, began his *Saisons* as early as 1749. Desforges-Maillard at Brederac in Brittany, Lezay-Marnezia in the Jura, Chabanon at La Verberie on the Oise, are poets of the same generation who were thoroughly devoted to country life.

That nature in the poetry of that day was still *unnatural*, that it was still but a fiction of the Golden Age, made up of Vergilian flowers and sheep done over to suit the laws of Renaissance pastoral description, is not proof that the French poets lacked genuine

feeling for landscape. Rousseau's own very conventional verse is a case in point, and his prose description of nature is chiefly pastoral in tone. No poet of this time escaped from the traditions; the language of description had been too long prescribed. A woodland thicket had to be *lénébreux*; there seemed to be no other word; and the proper rhyme was *amoureux*, just as *amour* always accorded with *nature*. To an Englishman today French country life often appears but part of a great social fad; to him it seems as if Rousseau's statement in 1750, that the French at bottom have no real taste for "les détails champêtres" were still largely true; but significant though Rousseau's remark may be, it is also true that Frenchmen have long described nature in poetry and in painting with supreme genius.

In the sentiment of nature the French are greater faddists than the English. When we discuss Rousseau's originality, we must remember this faddishness. The vogue of country life was in full swing before Rousseau wrote. He emphasized it, re-poetized it, and especially re-moralized it; but he did not create it. I am not intending to repeat here the trite saying that Rousseau invented nothing but set everything afire. For certainly he invented, if you will allow the word in this connection, new ways of feeling—and invention can hardly go further in a world where human nature is supposed not to change. But the feelings of men do gradually change about many things, and Rousseau is one of the evolutionary forces, of mixed good and ill, that can be perceived definitely to affect human emotional development.⁹

The poetic view of nature, which in France before Victor Hugo is, as we have said, almost exclusively a part of the ancient dream of the Golden Age, and which in the seventeenth and eighteenth centuries had been little but an artificial pastoralism, Rousseau, through his power of revery, transfuses with new colors. But they are not yet the colors of reality. Rousseau changed men's feelings about nature, but the nature that he saw and that they saw was still, for the most part, but a background for amorousness now and again heightened into passion, or a background for the philosophical joys of solitude. English naturalism as it was to

⁹ Professor Irving Babbitt's *Rousseau and Romanticism*, 1919, almost inclines one to believe that only evil is evolutionary and that good is standard. For, does it not look as if all extremism were evil and all moderation, by contrast, good? See pp. 55-57 below.

develop in Cowper, Wordsworth, Coleridge, Scott, was beyond the horizon. Indeed, in France, it is largely beyond the horizon today, and was understood by Lamartine and Victor Hugo chiefly through Byron's splendidly sentimentalized visions.

Rousseau, as the first modern man to care for the view, is a figure in a critical legend. It may be true that without him for guide and philosopher, Lezay-Marnezia would not have spent six years in the Jura or have written an essay on *La Nature Champêtre*,¹⁰ that Bernardin de Saint-Pierre would not have lived in the woods of Ville-d'Avray, or that Marmontel and La Harpe would not have lived as much in the country as they did, or that the rural doings of Léonard, of Parny, of Dorat, of Bertin, amorous versifiers, would not have been so wholly ecstatic as they wish us to believe. But when Voltaire wrote: "Toute la bonne compagnie est à la campagne et il ne reste à la ville que les pédants,"¹¹ it is doubtful if he laid it up against Rousseau. It is improbable that Horace Walpole and Arthur Young, who gave similar evidence for this sad state of affairs, accounted for it by Rousseau. It is obviously absurd to fancy that until Rousseau wrote, only principles of health and prescriptions of physicians to victims of the gay world led people to the country, or to suppose that Parisians who had not read the *Nouvelle Héloïse* preferred the heat of town in July and August. Certainly they wrote much in praise of the country, and, conventionally Vergilian though most of it is, it is impossible that this amorous verse did not indicate some real enthusiasm for the fields and forests described. The story of Mme de Stael's shutting her blinds on the Bay of Naples, quoted as evidence of a French national distaste for scenery, when the popularity of Nice, Hyères, Villefranche, and Perpignan was well established, is a fair example of the sort of pedant's fact that blinds one to the more likely truth.

On the other hand, we may probably say that the eighteenth century Frenchman was not so roving an animal as the eighteenth century Englishman, and that the French traveller has been more interested in human nature and less interested in natural scenery, in spite of notable exceptions. His journals and letters abroad rarely contain observations after the manner either of Gray or of Arthur Young. The ordinary Parisian of Gray's day was no

¹⁰ Lezay-Marnezia, *La Nature Champêtre*, 1787.

¹¹ Voltaire, *Œuvres*, Paris, 1877-83, 52 vols., Vol. X, p. 123.

doubt satisfied with the gardens at Versailles and the wild woods at Saint-Germain; and the fact that rich men went to hunt in their great parks on the Loire does not signify that they would have gone to Switzerland or Spain to look at the mountains. A little later, when Young was making his tours, this was no longer true; but meanwhile Rousseau had come. Also it is necessary to emphasize the fundamental difference in the tastes of the English and the French poets. While the descriptions of Thomson and Cowper are largely external and objective, the descriptions of those Frenchmen who profess to imitate them, to derive their inspiration directly from them, like Saint-Lambert and Delille, are continually subjective and erotic. It is not only necessary to realize this fundamental difference in point of view, but also to admit that for the Latin races and perhaps for a majority of normal men, a genuine delight in nature will produce, if the normal man attempts to make poetry of it, an amorous fancy.

With these distinctions in mind, Rousseau appears as the first continental European to enhance what may be called the normal Latin pastoral view of nature with deep emotion and with glimpses of wild and sublime scenery.

The force of this statement is not impaired by mention of Haller's poem, *Die Alpen*, an earlier sentimental description of mountain scenery, or by citing the instances where "les horribles beautés" are alluded to in guide books and scientific descriptions prior to 1761.¹² It is not impaired by such an item as, in October, 1759, appeared simultaneously in the *Mercur de France* and in the *Journal Helvétique*, a story of an Alpine shepherdess who lived an ecologic life "in the mountains of Savoy, not far from the road from Briançon to Modane, in a lonely valley whose aspect inspires travelers with sweet melancholy."¹³ For this is merely in the convention of Racan or Mme Deshoulières. Expressions such as "les belles horreurs," and the wordy delight of many a traveler to the glaciers of Chamouni, after Rousseau's book appeared in 1761, usually indicate nothing more than a desire to use the correct phrases. Taste at Rousseau's time, while approving many varieties

¹² In the long list of eighteenth century French books of Swiss travel in Mornet's *Histoire du Sentiment de la Nature* there are only two or three given as published before 1770.

¹³ Marmontel, *Œuvres*, 1819-20, II, p. 129. Cited by Mornet, *Histoire du Sentiment de la Nature*, p. 53.

of pastoral scenery, while finding pleasures in the river banks of Northern France, in the roads like that from Rueil to Marly, picturesque and wild, as Fontanes¹⁴ has remarked, in the forest of Fontainebleau, with its wild shapeless rocks, as Abbé Leblanc¹⁵ observed in 1745, taste, while approving these things at approximately their modern sensational value, failed to extend its genuine admiration to the sublime and grand. Switzerland was still an outlandish curiosity, and no poet of this age would have talked like Gray or Arthur Young about the scenery of Wales and Cumberland. Lovers of "les belles horreurs," corresponding to the crag-ruin-graveyard set in England, were not numerous. The French had no Milton to imitate.

The poets whom the French nature school imitated, such as Mme Deshoulières, for instance, had learned their poetic phrases and the art of description in general from Horace, Ovid, and Vergil, or from the *Pastor Fido* and the *Astrée*. They had been led by tradition for some two hundred years to describe nature chiefly as the Temple of Love; and any other view, such as the English impersonal, objective view of Thomson, Mason, and Cowper, seemed a *tour de force* when adopted in France. Though that externality and that practical detail, which makes English descriptive verse so wearisome, was somewhat admired in France because of its supposed freshness, and though Saint-Lambert, Boucher, and Rosset, who tried to write poems after the manner of Thomson's *Seasons*, admired the English "healthiness," yet these qualities became vastly duller in French and did not much affect the reigning mode.

Poets *à la mode* were nearly all writers of *bergeries*. The *bergerie* had reigned in France for two hundred years. "One sees," says Montesquieu, in conducting us to the library of the savant of the *Lettres Persanes*, "authors of idylls and eclogues who please even the court set by the idea they give them of a certain tranquillity which they have not themselves, and which they show to them in the life of the shepherds."¹⁶ In these works, which form the bulk of nature poetry in France till the time of Lamartine, nature ap-

¹⁴ L. de Fontanes, *Œuvres*, 1839, I, p. 427. Cited by Mornet, p. 48.

¹⁵ Abbé Leblanc, *Lettres d'un Français*, 1745, II, p. 206. Cited by Mornet; p. 48.

¹⁶ Montesquieu, *Œuvres*, 1772, III, p. 249. Cited by Mornet, p. 67.

pears as a chimerical landscape, always green and flowering, a background sketched in from the classics to enliven and to surround with innocence the love affairs of the polite world, which saw itself as Montesquieu has described it. From this background emanates the Arcadian philosophy of original innocence, the moral code that proclaims the loves of nymph and shepherd, belle and gallant, to be as harmless as the mating of doves.

It is this view of nature, this traditional, accredited view, that Rousseau is supposed to have fundamentally changed. But is this really the case? While Rousseau is perhaps the first Frenchman to describe wild and remote scenery and to recolor pastoral nature with the novelties of an emotional egotism, he accepted the pastoral view, so far as its philosophy and moral code can be discerned, with slight modification. He not only accepted it but emphasized its chief fallacies. Out of that fiction of the Golden Age, the "innocence" of primitive man, though of course he held it to be a fiction, he, none the less, evolved his doctrines of the origin of inequality, of the ideal wild-man who had been corrupted by civilization, as well as his whole formula of the tyranny of social custom. And since these doctrines had been "poetic fallacies" for generations, he found at once a large following who saw here a crystallization wherein the original folly lost none of its glamour.

Nor is it certain that people of the eighteenth century regarded the chimera of natural perfection in the Golden Age merely as a poet's fancy. Abbé Genest in 1707, Abbé Batteux in 1747, in his *Cours de Belles Lettres*, Gessner, in the preface of his *Idyllen*, Léonard and Saint-Lambert, for example, men of each generation of the century, seem to take it seriously. This fiction, as redeveloped, remoralized, in eighteenth century philosophy, becomes a whimsical idealization of savage life. In that philosophy the ideal man is the child of nature, your true sage is a savage, with natural and hence right instincts about conduct, with natural and hence true perceptions into the problems of life. Daniel Boone in the wilds of Kentucky and Robinson Crusoe on his island are the only innocent *civilized* men, because in a state of nature they can do no wrong. This was Diderot's type of the natural wise man, this was the model for Gaspard de Beaurieu's *Elève de la Nature*, 1771, and for Mercier's *Homme Sauvage*, 1767. Translated from America to France, the natural wise man becomes

with Rousseau the Valaisan peasant, whose simple life Saint-Preux describes; and the Swiss mountaineer is henceforth the type of the child of nature. "Heureux Helvétien! O homme libre et content! oui je me prosternerais devant toi si je me sentais digne de t'étreindre dans un ravissement délicieux," cries the *Mercure de France* , in April, 1773. Gessner, Saint-Lambert, and others acclaim him as the "happy man," scores of people travel to Switzerland to restore their original virtue—"to perfume their souls with innocence." In 1761 the French view of nature is that of a nation of faddists who are quite ready to follow a true enthusiast.

NOTE: The introductory volume of Professor Daniel Mornet's monumental edition of the *Héloïse* comes to hand after this article is in proof—*Nouvelle Héloïse, Nouvelle Edition, Publiée d'après les Manuscrits et les Editions Originales, avec des Variantes, une Introduction, des Notices et des Notes*, I, 1925. This volume contains the author's vast collections of critical data and a bibliographical compendium of the greatest value. See, for the early editions of the *Nouvelle Héloïse*, the *Avertissement*, and also p. 232 for the statement that seventy-two editions published collectively or separately before 1800 are now listed; for the composition of the romance, pp. 80-90, 133-144; for the vogue of country life, pp. 65-71; for records of life in the neighborhood of Clarens, pp. 127-132; for the question of identification of scenes and persons, pp. 309-310; for influence on the sentiment for nature, pp. 264-267, 284; for the reception of the book, pp. 239-263; for the bibliography of contemporary criticism, pp. 328-335.

II

EARLY ANTECEDENTS

1. RENAISSANCE PASTORALISM

What has been said thus far does not imply that Rousseau's delight in natural beauty was merely the *taste for enthusiasm* so widely cultivated among his contemporaries. He is an original observer; he has an individual point of view. His emotional egotism leading him to boast that no other man has felt the spell of natural beauty as he feels it, and his intellectual egotism leading him to shun society and range himself with "nature" against social convention, do not make up a borrowed attitude. But it is just this egotism that has exaggerated in our minds his isolation. As a matter of fact, he found an audience waiting for him, an audience who already understood much of his enthusiasm and for whom nature was not a plant that bloomed in a single night after reading the *Héloïse*. This audience was composed of people who were reading not only the pastoral poets of the day, but also d'Urfé and Mme Deshoulières. They were people whose parents had made sentimental pilgrimages to the banks of the Lignon, where Astrée and the false Alexis had wandered a hundred years before, people whose libraries contained the *Pastor Fido*, Racan's *Bergeries*, and Fénelon's *Télémaque*. They were people who had very possibly learned by heart such sentiments as the following, and who were thus not ill-prepared for Rousseau's heightening of the scene: "The moon took on a new beauty as if persuading him to linger, and since he had put his herd with Diane's before he left, . . . he decided to pass part of the night here in the wood, according to his custom. For often withdrawing from all company to enjoy his own delightful thoughts, he wandered, forgetting the approach of night, into some quiet valley or some solitary grove where day overtook him as well as the desire for sleep. Thus he joined night to morning with his long, love-lorn thoughts. . . . So wandering on, he was, without knowing it, in the midst of the forest and, though at nearly every step he stumbled against some object, nothing could break his reverie.

All he saw, everything before him, served only to lure him further. . . . If he sometimes raised his eyes, contemplating the moon, he would cry: 'The moon is in the sky and my Diane on earth. The loneliness, the silence, the pleasant light of the night, were cause enough for lengthening his ramble.'¹⁷

This shepherd is the *précieux* Silvandre, a character in the *Astrée* (which was printed from 1609 to 1627), communing with himself on the question of whether Nature who has made his Diane so fair could possibly have neglected to endow her with the power to love. According to Court of Love logic, he decides that nature and beauty and love are inseparable, and proceeds contentedly through the wood. And now here is Saint-Preux, one hundred and fifty years later, writing to Julie:

"Non vide il mondo sì leggiadri rami,
Ne mosse 'l vento mai sì verdi frondi,"

he quotes from Petrarch, and then continues—"I find the country more smiling, the green fresher and more vivid, the air purer, the sky more serene; the song of birds seems to show more tenderness and pleasure; the murmuring waters inspire a more amorous languor; the blossoming vine exhales afar a sweeter perfume; a secret charm enhances all the objects that fascinate the sense; one would say that earth adorns herself to make for your lover a bridal bed worthy of the beauty he adores and the passion that consumes him. O my Julie! O dear and precious heart of my soul, let us hasten to add to the ornaments of Spring the presence of two faithful lovers. Let us carry the love of pleasure into places that present only a vain image of it; come, let us animate all nature, it is dead without the fires of love. What! three days to wait—three days still! Drunk with love, famishing for ecstasy, I await that tardy moment with grievous impatience. Ah! would one not be happy if heaven emptied life of all the boring intervals that separate such instants!"¹⁸

Of course it will not do to make a literal comparison. D'Urfé's style remains always prettily pastoral; Rousseau's grows passionate. But there is something in common here. Nature is the temple of love, says the pastoral; nature without love is dead, echoes Saint-Preux. The normal man looking at nature grows amorous—or, thinking of love, looks sentimentally at nature—that is the

¹⁷ D'Urfé, *Astrée*, first edition, Part II, 1.

¹⁸ Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, Part I, Letter xxxviii.

common view. And we must not forget that for literary purposes it had been the common and normal view from the time when Greek mythology was a religion to the time when it became a fad of the French court. It is a mode which had formerly produced the most exquisite poetry, and which, even as late as Petrarch's day, had proved genuinely inspiring.

Indeed the frequent remark that Rousseau is nearer in spirit to Petrarch than to the mid-eighteenth century suggests analogies interesting to point out briefly, as an introduction to a more detailed study of Rousseau's relation to the great French pastoral, the *Astrée*. Petrarch is in some ways Rousseau's direct literary predecessor. He has been called the first modern man. He was endowed with a romantic sentimentality that, as in Rousseau, made for a fresh interpretation of life and of nature. He was aware in a new way of a pleasure in natural beauty, especially in its wilder aspects. In many of his odes,¹⁰ especially the seventeenth, are striking passages celebrating the pleasures of love and of amorous revery in hidden valleys of the forest, and creating an atmosphere that cannot be described as mildly pastoral. But the great document from Petrarch to give a new view of nature is the frequently quoted letter to Dionisius da Borgo San Sepolchro, written in Latin and describing an ascent of Mt. Ventoux, near Avignon, in 1335. Here are his sensations at the panorama from the top.

"At first, owing to the unaccustomed quality of the air, and moved through and through by the great sweep of scenery (*spectaculo liberiore permotus*) I stood like one dazed. I saw the clouds under our feet, and what I had read of Athos and Olympus seemed less incredible now that I beheld the same things from a mountain of less fame. I turned my eyes toward Italy whither my heart most inclined. The Alps, rugged and snow-capped, seemed to rise close by, although they were at a great distance. The Bay of Marseilles and the Rhone itself were before our eyes." The description contains as well its fourteenth century moral. Petrarch had in his pocket *The Confessions of Saint Augustine*, and as he looked at the view he suddenly seemed to see his whole life with all its follies spread before him; he opened the book and read this passage in the tenth chapter: "And men go about and admire lofty mountains, and broad seas, and roaring torrents, and the

¹⁰ See numerous examples cited by Biese, *Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit*, 1888, p. 148.

ocean, and the course of the stars, and forget their own selves while so doing." Upon this the view lost its spell for him.²⁰

From Petrarch to Rousseau the typical description of nature is the pastoral. But since it is in an application of the art and philosophy of the pastoral to real life that Rousseau is chiefly original, we must look at the history of this conventional matter. Pastoral description in the Renaissance accords with the theory of art as set forth by Horace and elaborated by Renaissance schoolmen. One may make a sweeping generalization, which is yet surprisingly true in specific application, and say that in Boccaccio's tales, in Ariosto's romance, in Tasso's *Aminia*, Guarini's *Pastor Fido*, works often so widely different in spirit, natural description is yet prepared, as it were, by the same rule of thumb. It has often a glamor, a seduction that is of the poet's own re-making, that is his special regilding of the Golden Age; but, for the most part, the pastoral landscape is composed simply and casually of soft vernal meads, clear crystal streams, thick embowering shades, lilies white, roses red, and cool dripping grottoes, where a fair enamored maiden sleeps with breasts rising and falling like waves on a sea beach when a zephyr stirs the ocean. Especially all nature is said to reflect the spirit of sensual love, the chief symbols being the ivy and the oak, the inviting and protecting bower, the song of the nightingale Philomel, and in fact the behavior of all birds and animals. For this conventional description, Sappho, Cattullus, Theocritus, Vergil, Ovid, and Horace contributed the proper phrases. But nature sentimentalized by rote is none the less alluring. Tasso's *Aminia* expresses the pastoral theme prettily enough.

The very trees
Are loving. See with what affection there,
And in how many a clinging turn and twine,
The vine holds fast its husband. Fir loves fir,
The pine, the pine, the ash and willow and beech
Each toward the other yearns and sighs and trembles.

O lovely age of gold,
Not that the rivers rolled
With milk, or that the woods wept honeydew;
Not that the ready ground
Produced without a wound,

²⁰ *Ibid.*, p. 151.

Or the mild serpent had no tooth that slew
 But solely the law of gold,
 That glad and golden law, all free, all fitted,
 Which Nature's own hand wrote—What pleases is
 permitted!
 Go! let us love, the daylight dies, is born;
 But unto us the light
 Dies once for all, and sleep brings on eternal night.²¹

The pastoral play of this order, in which the Golden Age atmosphere and the philosophy of the "state of nature" is elaborated, was also the play most frequently imitated in Italy in the sixteenth century and most frequently imitated and translated in France and England, Guarini's *Pastor Fido*.²² The scene is Arcadia, and in the prologue spoken by the River Alfeo you learn that this is the nook in the Iron World to which the Golden Age, fleeing from sinful men, retired. Here live an unarmed people, in perfect security, in perfect innocence, in a state of nature. Though they wear shepherd's dress, they follow the ordinary pursuits of life. Silvio and Amarillis, it is true, spend all their time talking poetry to each other; yet, allowing for the conceits of this form of art, their description of their land is much like Rousseau's account of those natural oases in the midst of the desert of artificial society where he situates his own idyllic lovers. Such a resemblance is, however, more academic than real. For us the chief importance of this Italian play lies in its being the main source for the ideas of d'Urfé's great romance, the *Astrée*,²³ by which, as I have intimated, Rousseau's tastes and some of his ideas are definitely affected.

²¹ Tasso, *Aminta*, I. From a translation. The latter passage is the chorus "O bella età dell'oro," at the end of Act I.

²² It was six times translated into English, first in 1520. A very free translation by Sir Richard Fanshawe, London, 1676, has prefatory verses by Sir John Denham.

²³ Further sources of the *Astrée* are probably to be found in Jorge de Montemayor's Spanish romance, *Diana Enamorada*, Valencia, 1542, a fragment, added to by the author in 1564, and later added to by various hands. This Spanish play bears some slight resemblance to *Paul et Virginie* in the descriptions of an Arcadian valley and of idyllic love, and to *Julie* in point of the forced marriage of the heroine to a better *partie* during her lover's absence. The *Diana* is supposed to be based on Sannazaro's *Arcadia*, written in the latter part of the fifteenth century. A French translation of the *Diana* appeared in 1587. It is also probable that d'Urfé was further influenced by Tasso's *Aminta*, produced in 1575, and published 1581, and by Elenix du Montsacré's *Bergeries de Juliette*, 1588.

2. THE "ASTRÉE"

The *Astrée* is the most complete expression of the pastoral mood in the late Renaissance. It is a consummation of the Renaissance feeling for nature, and the guide to poets' country for the next hundred and fifty years. It is a handbook for the *précieux*, a geography for the gallants who traveled by the *Carte de Tendre*, a book of procedure for Courts of Love, an authority for the etiquette of salons such as the Hôtel de Rambouillet. Its author, the Sieur Honoré d'Urfé, though he never set foot in the Louvre, wrote, between 1607 and 1627, this romance for the courtiers, wherein they saw themselves and their peculiar manners attractively displayed in the pastoral region of Forez, on the banks of "la belle rivière Lignon," near the town of Lyons. The book in its first edition is a million and a half words long, 4237 pages of close print. Since it is difficult for any one in a hurry to form an adequate notion of its intricacies, for it truly resembles a forest in which the reader is bound to lose his way and walk in a circle, and since it is not in its original form generally accessible, and is, besides, of great importance in any understanding of the *sentiment de la nature* well down to and through the age of Rousseau, I shall describe it in some detail.²⁴

The main story of the book dealing with the love of Céladon and Astrée is constantly interrupted and relieved by the weaving in of some thirty other pastoral tales. One of these, that of Sylvandre and Diane, equally interesting with the main story, is sufficiently connected with it to make for plausible unity. Some of the other tales and side plots are not more closely connected than are the stories of the *Decameron*. The shepherds and belles of Forez wander by the banks of the beautiful river Lignon discussing fine points of love etiquette, they group themselves picturesquely in a grove to hear a tale from the inconstant Hylas, the jester of the company. Each story is dropped only to be resumed after some

²⁴ For descriptions of this romance and its plot from different angles see the following: Petit de Julleville, *Histoire de la Langue et de la Littérature Française*, 1896-1900, IV, pp. 414-421. Bernard Germa, *L'Astrée d'Honoré d'Urfé—Sa Composition—Son Influence*, 1904. This contains a good analysis. There is a clear outline in Norbert Bonafous's *Études sur l'Astrée et sur Honoré d'Urfé*, 1846. Also in L. Clarétie's *Histoire de la Littérature Française*, 1902. The most elaborate description is in O.-C. Reure's *La Vie et les Œuvres de Honoré D'Urfé*, 1910, ch. XIII-XIV.

fifty or even a hundred pages. There is a continual smattering of sonnets and bits of verse addressed to the beautiful river Lignon, to the rocks and mountains of Forez, and to each of the fair company by her ever courtly and patient lover. For this affected continuation of the manners of chivalry is shortly to be the handbook of polite love in the salons of Paris, where for the next hundred years the perfect courtier drilled himself in the famous "judgments of Diane," in the "tables of love," and in the false "tables of Hylas," even in the intricate geography of Forez. The book made the reputation of that region, much as *Julie* made the picturesque reputation of the Pays de Vaud one hundred and thirty years later. Pilgrimages to the Lignon were long the vogue. Rousseau himself devoutly visited it.

The story begins as follows: "Aupres de l'ancienne ville de Lyon, du côté du soleil couchant, il y a un pays nommé Forests."²⁵ Here, since time immemorial the shepherds have enjoyed innocence, bliss, and the fine air of the mountains. Also for an unconscionable period has the handsomest of them loved "la belle Astrée" without obtaining more than a kiss of her hand. Now, Astrée hears a false rumor of Céladon's faithlessness, and forthwith heaps such reproaches on him, and so cruelly banishes him from her sight that he leaps into the Lignon. Immediately touched with remorse, she plunges after him. They are both saved, but on opposite banks. It is this that makes all the trouble. Scarcely do a million and a half words serve to bring them together.

The Princess Galatée, daughter of the ruling queen, Amasis—for you must know that the inhabitants of Forez in this fifth century have delegated the government to the women—finds Céladon on the river bank, takes him to the palace of Issoure, falls in love with him, and sorely tests his loyalty to Astrée. They take sentimental walks in the royal park where is the famous fountain of the

²⁵ Citations are from the first, undated, edition, published between 1607 and 1628. Part I (twelve books) was printed in 1607; Part II in 1610; Part III, partial, in 1617, complete in 1619; Part IV, partial, in 1624, completed by Balthazar Baro, d'Urfé's literary executor, and so printed in 1627; Part V, by Baro, in 1628. Baro, at the request of the Princess of Piedmont and of Geneviève d'Urfé, wrote Part V. Two general or collected editions appeared in 1632-33 and 1647, preceded by numerous partial editions. The work has not been published in complete form since 1647, though there are at least five abridgments since that date. See O.-C. Reure, *La Vie et les Œuvres de Honoré D'Urfé*, pp. 204-223. Also Gustave Requier, *Roman Sentimental avant l'Astrée*, 1908, p. 350.

Vérité d'Amour, but at present it is under an evil spell and its efficacy is rendered useless. So things might have gone badly with Céladon had not Léonide, a nymph of the Court, and daughter of the grand druid Adamas, come to his aid. Léonide dresses him up as a girl and during the confusion caused by the arrival of Gallatée's royal mother they escape.

Respecting the orders of Astrée not to enter the hamlet where he might encounter her, Céladon lives in a cavern in the forest. One day he finds asleep on the grass his friend Sylvandre, the lover of Astrée's intimate friend Diane. He writes a billet to Astrée and slips it between Sylvandre's fingers. Great is the consternation when Astrée recognizes the handwriting, and Sylvandre conducts a large troupe of belles and shepherds to the place where he had slept. They find the cavern, but not Céladon. That night they sleep under the sky, and Céladon, coming on them, cannot resist stealing a kiss from his shepherdess and tucking a billet under her dress. This he feels warranted in doing, for Astrée, in banishing him from her sight, had said only that he should not let himself be seen by her.

When the grand druid Adamas learns of this quibble he at once thinks of a way to bring about a reconciliation between the pair, which will yet not transgress the letter of Astrée's commands. He gives it out that his daughter Alexis is returning from the convent of Chartres to recuperate her health. Rural society comes to make her a visit. On meeting Alexis Astrée shows strange signs of emotion as she recognizes a resemblance to her dead Céladon. She trembles; her heart beats wildly. A pact of eternal friendship between the two is at once made; Astrée determines to remain forever with the druidess. They embrace, there are numberless caresses, they sleep in the same room. But Astrée never discovers that Alexis is Céladon—at least not for several thousand pages. At last Léonide, the constant confidante of the false Alexis, judges that the time is ripe for revelation. But Astrée, instead of being overcome with joy, is only shocked to think of the liberties the false druidess has taken with her person. Once more she banishes him from her sight. This is not to last long, however; we are at the four thousandth page. Two sets of disappointed lovers seek the fountain of the *Vérité d'Amour* at Issoure; the fountain suddenly revives; Adamas explains that it is because of the sacrifice of a true lover. Alexis is dead—that is, there is no Alexis.

Céladon and Astrée are united, and many other deserving couples. A *fête champêtre* concludes the tale with elaborate pomp.

The *Astrée* is significant in the history of poetic description not alone because it combines nature and love in a sentimental manner that is a new variation of the classical idyll, but also because it set the fashions in France for both prose and verse description for over a hundred years. In it is expressed an admiration of high mountains, of rocks and precipices, of wild river banks and roaring freshets, of moonlight vistas and forest solitudes. Sometimes this is merely objective; oftener it is admiration consciously framing an amorous scene. Céladon addresses to the river Lignon his love complaints. Adamas, in recounting a love story illustrated by pictures on his wall, evolves an elaborate imagery and symbolism of love from the river. Sylvandre, wandering lovesick beside the river Lignon, is purposely surrounded by such natural objects as may add to the sentimentality of his mood—a moon and shadowy rocks where echo is “the solitary hostess.” Or, as on the night after he has conducted the troupe of belles and shepherds to Céladon’s cavern, Sylvandre, wandering alone in the forest, makes a sonnet on the “Rapport de Diane à la Lune,” and for many pages compares the beauty of the universe with the beauty of his froward Diane.²⁶

The beautiful and agreeable river Lignon serves the story in many ways. It winds through the affections of the author who had himself wandered lovesick along its banks. It constantly tempts him to speak of its picturesque aspects, its healthful charms, or its consoling efficacy, and makes him vow that the happiest hours of his youth were passed “à l’ombre de tes arbres feuillus, et à la fraîcheur de tes belles eaux, quand l’innocence de mon âge me laissoit jouir de moymesme . . . Et pour preuve de ce que je dis, ne pouvant te payer d’une monoye de plus haut prix, que de la mesme que tu m’as donnée, je te voue et te consacre, ô mon cher Lignon, toutes les douces pensées, tous les amoureux soupirs, et tous les desirs plus ardens, qui durant une saison si heureuse ont nourry mon ame de si doux entretiens, qu’ à jamais le souvenir en vivra dans mon coeur.”²⁷

In the same way Céladon finds his condition reflected in the stream:

²⁶ *Astrée*, Part II, 1.

²⁷ *Astrée*, Part III, 1.

Rivière, que j'accrois couché parmi ces fleurs,
 Je considère en toy ma triste ressemblance,
 De deux sources tu prens en mesme temps naissance,
 Et mes yeux ne sont rien que deux sources de pleurs.
 Tu n'as point tant de flots, que je sens de malheurs:
 Si tu cours sans dessein je sers sans esperance:
 Et des sommets hautains ta source se commence,
 D'orgueilleuses beautez procèdent mes douleurs.
 Combien de grands rochers te rompent le passage?
 De quels empeschemens ne sens je point l'outrage?
 Toutes fois en un point nous differons tous deux:
 En toy l'onde s'accroist des neiges qui se fondent,
 Plus on gèle pour moy, plus mes larmes abondent,
 Quoy que tu sois si froide, et moy si plein de feux.²⁸

This is, of course, the artificial, charming, polite foolery of this age—a belated echo of Petrarch, hardly an anticipation of Rousseau—and yet, in France, it is nearer to Rousseau than much of the verse that intervenes. For there are in this soft melancholy shadows of a more modern sentimentality.

"Belle onde de Lignon que j'enfle de mes pleurs,
 Campagnes qui sçaves quelles sont mes douleurs,
 Tesmoins de mes ennuis, ô forests solitaires,
 Echo de qui la voix respond à mes accents,
 Air remply de soupirs et de cris languissans,
 Ayez part à mon heur comme à tant de misères."²⁹

Though the people who haunt these scenes are court belles and beaux *en villégiature*, and though d'Urfé dresses up the landscape for them with much conventional, bucolic and mythologic ornament, it still remains that for more than four thousand pages scenery plays a constant and effective part in the romance. All the characters are subject to the spell of its beauty. Adamas's house "is very beautiful, having the view of the mountain and the plain, and of the delectable river leading on from Boën to Feurs." In a grove behind the house, "Alexis and Léonide often went to walk because of the beauty of the paths and the view; and since it was necessary to climb a little, Alexis sometimes took Léonide in his arms, when they were not being watched, and one time among others when they had arisen early and Alexis did her this

²⁸ *Astrée*, Part II, 8.

²⁹ *Astrée*, Part I, 10.

service, the nymph said to him, 'You like this service pretty well, I know, but you would much rather render it to another who perhaps would not seem so heavy to you as I.' 'Ah, nymph,' said Alexis sighing, 'I beg you in God's name not to renew the memory of my sorrow.'" This entwining of sentiment in scenery is d'Urfé's marked habit. Alexis and Léonide, whom the grand druid trusts absolutely to go about together, climb further up the hill where there is a wide view. "The effect was so moving on the holy Alexis that she could not help sighing aloud: 'Ha! my sad eyes! how can you bear the view of these happy shores from which all your solace has vanished.' Léonide, who wished to interrupt him, said: "I believe that of all lovers you are the only one who is bored by the sight of places where he has had pleasure."

In this mood, Alexis is aroused to tell Léonide of a journey he once made in the Alps. "Rock precipices, over-browning mountains, opening chasms, naked peaks," are all vividly described with the proper thrills of horror. Having passed through a dangerous defile and reaching the Rhone in safety at a place where there were piles of rocks cast down from the mountain, he is at once reminded by the scene of *Astrée* and composes the following sonnet:

Ces vieux Rochers tous nuds glissants en précipice,
Ces cheutes en torrent froissez de mille sauts,
Ces sommets plus neigeux et ces monts les plus hauts,
Ne sont que les pourtraits de mon cruel supplice.
Si ces rochers sont vieux il faut que je vieillisse,
Lié par la constance au milieu de mes maux;
S'ils sont nuds et sans fruict, sans fruict sont mes travaux,
Sans qu'en eux nul espoir je retienne ou nourrisse.
Et ces torrens rompus, sont-ce pas mes desseins,
Ces neiges vos froideurs, ces grands monts vos desdains,
Bref, ces deserts en tout à mon estre respondent.
Sinon que vos rigueurs plus mal heureux me font:
Car d'un chaud bien souvent quelques neiges se fondent:
Mais las! de vos froideurs par une ne se fond.²⁰

Though this has little to do with Rousseau's passion for mountains, and though the sentiment is entirely conventional, yet Céladon often shows something besides conventional terror and conventional admiration, and for the magnificent region of Forez he has much the same sentimental admiration that Saint-Preux has for the lower Alps. Rousseau himself never penetrated

²⁰ *Astrée*, Part II, 10.

the higher Alpine valleys, and never attempted to describe the more terrible effects of mountain grandeur. To make any literal comparison between the styles of d'Urfé and Rousseau would at once prove futile. The tone of the *Astrée* is in itself simple and unpretentious, but the action of the story and the manners of the characters are excessively precious. Never is there a hint of the poetic fervor of *Julie*. While the language and sentimental ideas of Rousseau become easily the language and ideas of passion, those of d'Urfé are capable only of greater and greater refinement. Only in relation to an abstract idea of sentimentality might there be a contrast of the style of the two books. It would be a contrast wherein we should see the *Astrée* as the hand-book of the *précieux* and *Julie* as the guide for the natural sentimentalists, wherein we should see the *précieux* hiding their tears to save their rouge, and Saint-Preux weeping freely. It would be like contrasting *Arthénice* and *Werther*, or like contrasting King Henry of Navarre, whose favorite book the *Astrée* was, and Napoleon I, who took *Werther* and the *Nouvelle Héloïse* on his campaigns and who continued to read the latter book at St. Helena after he had outlived his enthusiasm for the rest of Rousseau's works. It would be a contrast of opposite phases of sentimentality. For preciousity arises partly from the sentimental desire to cover emotions by affected guise, by veiled expression the more to enjoy them. The sentimentality of Rousseau's school shows a desire to increase emotions abnormally by over-full expression, by uncovering on all sides, by replete description and analysis. Yet it is in this contrast that we perceive the real resemblance between these two widely separated authors.

Preciosity of the kind exhibited in d'Urfé harks back to those theories of neo-Platonic love which Dante and Petrarch have exemplified; and Petrarchism, as platonic love sentiment, the persistent loyalty to an ideal personified in a woman in order to give it color and interest, is not hard to find both in Céladon and in Sylvandre. As the image of Laura was present to Petrarch, and as it was reflected to him in the beauty of nature, so Astrée is before Céladon. Sylvandre represents the intellectual side, the more idealistic mood, of Petrarchan devotion. Arising from these two forms of the love sentiment, and especially in the conflict between them, one may perceive the manners and sentiments of nascent preciousity. The conceited language of preciousity was im-

ported from Naples to Paris by Marini, and a generation already reading the *Astrée* was fully prepared to take it up.

The *Astrée* stood for a refinement of language at the time it was written, for ideals of peace and cultivation as opposed to the contemporary lewdness and brutality. It was, as we have said, the favorite book of Henry IV, a king who had proscribed the duel, and who, though he was *le roi vert-gallant* and hardly to be associated with the *précieuses*, was not blind to the beauties of their bible. It was read aloud to him while he suffered from the gout and from love for Mlle de Montmorency.³¹ The *Astrée* pays great respect to woman's intellect; it makes women arbiters of problems in the psychology of love; it makes love the center of all intellectual and moral life, omnipotent, invincible, not to be gainsaid. It prefers the soul to the body; the body though mutilated must still be loved. It lays down the laws of love and makes the wishes of woman supreme. These things are at the bottom of preciosity. Then, when all is said, the book is primarily and entirely *a tour de force*. Thus, while preciosity could draw little of its phraseology from the *Astrée*, it thrived on its ideas.

At the resorts of Henry IV and Louis XIII, the problems and even the geography of the *Astrée* were discussed in Courts of Love. Just as the *Introduction to the Holy Life* of Saint Francis of Sales, 1608, was the code of devotees, so the *Astrée* became "the breviary of courtiers." To the Hôtel de Rambouillet, the high salon of preciosity, it was like a sacred book. Fontanelle wrote verses upon it; Malherbe and other members of the salon knew parts of it by heart. The *Bergeries*, 1625, of Racan, who was the chief figure after Malherbe, has specific resemblances to it. Mlle de Scudéry's *Carte de Tendre* is exactly in the spirit of its Tables of Love. The *Grand Cyrus* and the *Artamène*, as some one has pointed out, are much in the same mood, though presenting a less elaborate background of nature and a better dressed lot of shepherds. The characters in Segrais's *Nouvelles Françaises*, 1657, greatly admire the *Astrée*; and no doubt Mme de Lafayette's *Zayde*, 1670, in which Segrais had a hand, shows the influence of the *Astrée* in respect of pastoral manners.

In 1761 its vogue was still large. M. Mornet has collected sufficient evidence of this. Critics contemporary to Rousseau were

³¹ According to Bassompierre. See Reure, *La Vie et les Œuvres de Honoré D'Urfé*, p. 206.

of popular opinion that "it has lost little of its reputation," that "it still passes for the most beautiful of romances." Voltaire, in 1769, was advising Mme du Deffand to read it. Lezay-Marnezia and others refer to it in their poetry; Léonard's pastoral characters, *Thérèse* and *Faldoni*, traverse Forez, where one still "breathes a pastoral air, and where the hills are covered with flocks, and where shepherds that recall those of Arcadia sit beside their shepherdesses." Rousseau reread the *Astrée* in 1770, and hoped to read it a third time, for he says "it must not be read in haste,"²² and that it is the romance which for him "revenait au coeur le plus fréquemment."²³

Therefore it is not unwise to lay stress on the influence which this vast pastoral, with its constant emphasis on scenery and its constant association of the emotions with the scenery, must have had on a temperament like Rousseau's. It is not unwise to lay stress on the fact that it was almost the only romance widely read in 1761 in which Rousseau had an example of a method of associating characters with a locality, a method which, after his day, became the fashion of romantic novelists.

It is a commonly cited fact that between 1630 and 1761 there is in France no prose work except *Télémaque* with notable description of scenery. We need not stop over the works of Scudéry, Calprenède, Ségrais, Mme de Lafayette, Marivaux, Le Sage, Prévost, Crébillon, Mme de Tencin. We should there discover other things than hills and forests as accessories of sentimentality. There is hardly so much as a garden path, though we do not forget an avenues of willows in the *Princess de Clèves*. But from some of these novels Rousseau may have learned something about the emotions and much about that feminine style which so well suited his epistolary intimacies in *Julie*. Des Grieux, the hero of *Manon Lescaut*, is quite possibly a forerunner of Saint-Preux, Werther, and René. As far back as 1679, a series of passionate love letters,

²² Saint-Pierre, *Œuvres*, 1825-26, Vol. XII, p. 28. Cited by Mornet, p. 139.

²³ Rousseau, *Œuvres*, 1902, Vol. VIII, p. 116. Cited by Mornet, p. 139. For the vogue of the *Astrée* in Rousseau's day see Mornet, pp. 136-142. Professor Morillot in Petit de Julleville, *Histoire de la Langue et Littérature Française*, IV, p. 417, speaks of the general inspiration of the *Astrée* as being "an ardent love of nature, not alone of that sort of nature, intelligent and lively (*intelligente et sensible*), which Boileau was soon to extol, and which is the noble mark of humanity, but also of that nature of exterior things concerning which the seventeenth century will not realize the full value."

called *Lettres Portugaises*, marks the beginning of the epistolary romance. A nearer example is Mme de Graffigny's *Lettres Peruvienes*, 1747, which was imitated in its time. In Mme de Tencin's *Malheurs de l'Amour*, 1747, is a kind of "melancholy inspiration," as M. Morillot calls it,³⁴ a tedious analysis of the heart, and an entire lack of fresh air. Indeed a lack of fresh air lowers the tone of all these novels, as it does in *Pamela* and *Clarissa*, where emotions ever produce a closet sentimentality. Though Rousseau doubtless owes much to Richardson, it is interesting to note that *Manon*, *Cléveland*, and *Marianne*, were all written before *Pamela*, and that Rousseau especially reproached Richardson for not having associated his characters with a locality, though that idea as developed in the *Nouvelle Héloïse* had been ignored for a hundred and thirty years.

What Rousseau derived from Richardson and these writers was that confidential, intimate tone, vivid without vigor, which is their chief mark. Rousseau sometimes rendered it poetic and passionate, but the feminine familiarity is always there. And, as in all these writers, and in Marivaux, Crébillon, Prévost, it is that element which seduces the imagination of the reader, so in Rousseau it was the arousing of the imagination similarly which made his audience particularly susceptible to a sentimental commingling of emotion and scenery.³⁵

³⁴ Petit de Julleville, *Histoire de la Langue et de la Littérature Française*, IV, p. 476.

³⁵ See André le Breton, *Le Roman au Dix-huitième Siècle*, 1898, p. 227. The author maintains that Rousseau is not especially indebted to Richardson or to Prévost, and points out the dangers of an *évolution de genre* in this whole connection.

LATER ANTECEDENTS

1. THE BERGERIE—ITS SIGNIFICANCE IN THE STUDY OF
ROUSSEAU

Professor Morillot, remarking on the relationships we have been discussing, says that "it is a curious phenomenon, this apparent return of the eighteenth century romance to its first origins, that is to say, to this *Astrée*, which is with us the source of all romanesque literature. At the basis of the *Nouvelle Héloïse* one can glimpse a vast *bergerie morale*, to which are lacking only the shepherds and the sheep."³⁸ With this opinion one who reads at all widely in the two hundred years of *bergeries* preceding the mid-eighteenth century will be inclined to agree. For however new Rousseau's *Julie* may seem when compared to the older romances, it will also seem full of echoes, and echoes not alone from the prose pastorals but also from pastoral verse.

The danger here of becoming involved in a merely paradoxical entanglement is one which we may not entirely avoid. On the one hand, Rousseau's view of nature is naturalism itself when compared with the conventions of the courtly amorists. On the other hand, Rousseau's naturalism sophisticates his reason almost as regularly as does their make-believe dispense with logic. Rousseau tries to be logical and arrives at conclusions not actually so very far removed from the implications of mere amoristic fancy. While it is clear that in underlying temper the court pastoral has little in common with the lyrical outbursts of Saint-Preux's letters, it is also perceptible that the reasoning of Rousseau's hero in regard to the state of nature is colored by the pastoral or amoristic fashion. Let us also note that the vogue of pastoral verse was at its height about 1760, and that this was probably the period of greatest corruption in the manners of the courtly society which so largely created it. Let us note, too, that it was the hypocrisy and sterility of that fashionable world which Rousseau wished to

³⁸ Petit de Julleville, *Histoire de la Langue et de la Littérature Française*, VI, p. 496.

criticize by his Swiss example, and that there is thus a certain irony in the fact that the society poets at once went about discovering in Rousseau's philosophy a sanction for their own. There is irony, for they did not always understand him. But there is also some literal logic in their attitude; for Rousseau, in spite of his expression of soul, can appear like a fleshly moralist. Julie, to the vulgar eye, is but a repentant and domesticated nymph, and the moral of her story may be taken by the facetious to be little more than that simple-hearted love is sometimes as dangerous to moral health as a flirtation at Versailles. In truth, if the moral of the *bergerie* is entirely lacking, the moral of Rousseau's idyl, when subtracted from his sermonizing and his sociology, is not entirely unsuited to fill the void. If one is negative in the sense that it is absent, the other occasionally annihilates itself by rather obvious contradictions that permit the literal minded to make an analogy as well as a contrast. Therefore I shall not dismiss the matter without submitting both the analogy and the contrast to some re-examination.

My position here will, I fear, turn out to be rather different from that of most critics, and I do not wish to over-emphasize it. But I feel that Rousseau held, didactically, notions about the lessons of nature which the conventional poets and romancers held in sheerest fancy, and that the two attitudes turn into allied forms of sentimentality. Not that I think all forms of sentimentality to be allied and to be traceable, as some critics will have it, to Rousseau; but rather that, as a result of this combination, the attitude and influence of Rousseau was doomed to lack clarity and to breed confusions.

This is not a thesis which can be thus epitomized and successfully abandoned to its fate after brief illustration. It will need varied differentiation and rather miscellaneous support in this chapter and those that follow, if it is to be rightly understood. And since it has been the habit of certain investigators to neglect it entirely, I will preface the further description of this point of view by differentiating it from theirs.

I do not quite agree, for example, with Dr. Biese's emphasis of Rousseau's singularity when he remarks that in this matter of the sentiment of nature Rousseau "stands alone, for only borrowed blossoms of landscape description from antiquity or sentimental-

erotic pastorals mark, as we saw, the period before Rousseau."³⁷ I do not agree with Laprade when he finds no premonitive signs between the Pléiade and Rousseau, except in Fénelon and Buffon where the relationship is solely in the matter of style. "The sentiment for nature in its modern aspect, shows for the first time in the writings of J.-J. Rousseau. . . . Before Rousseau emotions of the soul fully sufficed our poets, their imagination borrowed nothing from the view of the country-side."³⁸ Laprade, with his eye on the greater poets of the seventeenth and eighteenth centuries, says that "the genius of France is the genius of action, the human soul is the object of poetry." He says also that for Fénelon "nature remains a simple ornament of the drama man plays in"; that the La Fontaine fable "is not descriptive of nature, but its abolition." This last statement can surely be questioned in consideration of the fine descriptive touches in the *Fables*. But Laprade's generalizations are for the most part true. The sentiment of the infinite, he says, "is as much absent from seventeenth century poetry as is the sentiment for nature"; the general spirit of the eighteenth century "is the very negation of poetry; . . . love of nature is nothing but a disguised hatred for and declaration of war against society and religion." Laprade's is the philosophic and religious point of view. For him the true poetic and productive sentiment for nature, as well as the one that can be "innocent of all risk," is the view which never separates the idea of visible things from the thought of God. Laprade does not make the mistake of thinking that Rousseau's view of nature emphasizes the sentiment of the infinite, or that it habitually connects visible things with God; but neither he nor Dr. Biese, scholars who have written most specifically on the treatment of nature in the period before Rousseau, is interested to see how the popular attitude toward nature, which they accurately characterize, is related to Rousseau's more individual attitude. They leave the reader thinking that in this respect there is *no* connection between Rousseau and the neo-classic traditions to which we shall now once more turn our attention.

³⁷ Biese, *Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit*, 1888, p. 330.

³⁸ Laprade, *Le Sentiment de la Nature chez les Modernes*, 1868, p. 172.

2. ILLUSTRATIONS OF THE AMORISTIC VIEW OF NATURE FROM RONSARD TO ROUSSEAU

The development we have here to illustrate is the sentimentalizing of the classical view of nature during the two centuries before Rousseau through an excessive conventionality. It will then remain to notice how this sentimentalizing was a preparation for Rousseau and why his influence could not redeem it.

French literature since the Renaissance has been called "un long plaidoyer." If you ask a French schoolboy who are the great poets between Ronsard and André Chénier, his answer, says Laprade, is La Fontaine and Voltaire, the first a fabulist, the second author of the *Henriade*, both poets of reason, not of feeling. The great poets were satirists, moralists of the heart, or dramatists. They make little of the color of nature and the picturesque. But, in the minor poets glimpses of meadow and forest are to be had, colored with classical mist, yet revealing an interest which, of course, never died out and which Rousseau appealed to, revived, and converted into an enthusiasm.

At the time of the Pléiade imitation of the classics led Du Bellay and Ronsard, names not to be too closely linked, toward simplicity, abolition of the affected rigmaroles of the rondeaux, virelays, and ballades. It led to a healthier respect for the classics as well as to some independence of them. In Du Bellay's *Défense et Illustration de la Langue Française*, 1549, the principle of imitation is explained somewhat as follows: Though the French tongue is good and can be improved on its own lines, yet it may be especially improved by imitating the classics, by converting them into "blood and nourishment." "For a more exquisite form of poetry it is necessary to search the old Greeks and Latins, not the Frenchmen, for they seem only skin and color, while the others have flesh, bones, nerves, and blood."³⁹ Ronsard, a greater enthusiast, but inspired almost entirely by the classical view of nature, a man who wished to be left undisturbed for three days in order to read the Iliad continuously through, expresses a delight in nature chiefly as the temple of love and poetry, dedicated long since to the muses.

Au temps que les mortels craignaient les deitez,
Ils bastirent pour nous et temples et citez;

³⁹ Edition of Léon Séché, 1905, p. 118.

Montaignes et rochers et fontaines et prées
Et grottes et forests nous furent consacrées.

This is the typical attitude. To extol these objects, which are not disenchanted but surrounded still by the glamor of the Golden Age, is the calling of the poet. The Forest of Gastine, for instance, is to be preserved against sacrilege because of its classical suggestion:

Couché sous tes ombrages vers,
Gastine, je te chante
Autant que les Grecs, par leur vers,
La forest d'Erymanthe . . .
Tes bochages soient tousjours pleins
D'amoureuses brigades
De Satyres et de Sylvains,
La crainte des Naiades!
En toy habite désormais
Des Muses le collège,
Et ton bois ne sente jamais
La flame sacrilège.⁴⁰

In spite of the copied phraseology, this simplicity might have developed into something more lasting had it not been for the rapid standardizing of taste in the next century. Ronsard's poems about roses, in form *tours de force*, Du Bellay's patriotic sonnets, even Belleau's light fancy about *Avril* or *La Gentille Cigale Amoureuse*, have a fresh color for their day. But this did not survive Malherbe, "tyran des mots et des syllabes."

Malherbe and his pupil Racan wrote their careful verses while d'Urfé was printing the *Astrée*, which, along with all the fashionable world, they read and admired. They read Tasso and Guarini. They took up Marinism, and were prominent at the Hôtel de Rambouillet. In short they were perfectly conventional in the manners they helped to create and to refine. Racan owned a country estate and wrote a short poem on his rustic duties as squire. His view of the country is conventionally that of a courtier who has read the *Astrée*. In its classical garb and in the sunshine of the Golden Age he is all for nature. His *Bergeries*, written about 1618 with the *Pastor Fido* as a model for literary form and the *Astrée* for pastoral manners, now slightly affected by the *précieux* fashions, are devoted to celebrating the Golden Age truism that

⁴⁰ *Poésies Choisies de Ronsard*, 1875, p. 107. See also *Ronsard and La Pléiade* by George Wyndham, London, 1906, p. 91.

"nature sanctions love." Racan puts into the mouth of the timid shepherdess Arthénice a long imprecation against conventional honor—"Cruel tyrant of the beautiful passions, you cross the hope of our affections and first teach us to hide our desires and our pleasures; your tyranny, too cruel to lovers, is also opposed to natural law. Behold the birds of the woods complaining freely of, the torments of love; valleys, rocks, forests, meadows know equally its pleasures and its sorrows. Their innocent love never flees the light of day. For them is the liberty of the whole world."⁴¹ The world as natural beauty is the realm of the Goddess of Love, who sanctions all romantic passion as part of natural beauty. This stereotyped sentiment is about all that the classical bucolic point of view leads to in the way of thought on the meaning of love and nature.

We have already noticed that a chief characteristic of the French pastoral before Rousseau is that it does not often describe nature, but rather the amorous or *literary* feelings which the sight of woodland and garden was expected to arouse in the nymphs and gallants of the court. We have noticed that there is almost never the detail of certain English poetry of about the same period, never the detail of Spenser's work, whether the subject be chimerical or natural, never the descriptive skill of *Britannia's Pastorals*, or of certain poems of Herrick's and of Vaughan's. Yet, if to be a poet of nature is to be a poet at all, it must require an eye for the concrete detail as such and not as the mere decoration of a formula; and if to be a poet of nature requires more than a Parisian's taste for country life, more than a taste for contrast and for brief philosophizing about the birds and the flowers before hurrying back to town, then there is no poetry of nature here. Nearly all the bucolic poetry of the next century and a half is written by the Parisian in a *villégiatura* mood, or by poets who, residing in the country, longed always to be in Paris. Racan's country gentleman cries self-consciously:

⁴¹ Racan, *Œuvres*, 1857, Vol. I, p. 32. Racan wrote in 1635 a *Discours contre les Sciences*, from a point of view by no means out of fashion when Rousseau composed his *Discours* on the same subject more than a century later. For Racan's relation to d'Urfé, see Louis Arnould, *Honorat de Bueil, Seigneur de Racan*, 1901, pp. 180-182. Professor Arnould seems to regard the descriptions of nature in the *Astrée* as distinctly realistic.

Agréables déserts, séjour de l'innocence,
 Où loin des vanitez, de la magnificence,
 Commence mon repos et finit mon tourment;
 Valons, fleuves, rochers, plaisante solitude,
 Si vous fustes tesmoins de mon inquiétude,
 Soyez-le désormais de mon contentement.

This conventional attitude the Contra-Malherbists, Théophile Viau, Maturin Regnier, and the defenders of the Pléiade, appear in no way to have changed. Saint-Amant and Jean de Gombauld wrote pastoral poems of some note, but without innovations important for our consideration, and it is not until we come to Mme Deshoulières (1631-1694) that nature is seen in any new light. She is a wittier, lighter, more specific Racan. Where he merely philosophized about love, she made definite descriptions of *Les Fleurs*, *Les Moutons*, *Les Oiseaux*. She is none the less a trite enough observer, and apropos of the sheep in the midst of "nos champs sans souci," she has this kind of fancy—

Malgré la trompeuse apparence,
 Vous êtes plus heureux et plus sages que nous;

and apropos of mating birds, this—

Nous aimions mieux, par un bizarre choix,
 Ingrats, esclaves que nous sommes,
 Suivre ce qu'inventa le caprice des hommes,
 Que d'obéir à nos premières loix.^a

It was probably not for these particular lines that Bouhours called her "la Sapho de notre siècle!"

Yet one may suspect that the disguises of preciosity and all the polite affectations were not, for the Louis XIV courtier so much the disguises, as the expressions, of what was beneath them. There is a direct language and there is a code. Each may say much the same thing. There is the vulgar tongue, and there was in 1660, as at all times, a poetical language of passion. Fénelon's pastoral romance, *Télémaque*, 1699, for example, is composed in a poetical prose that charmed the *précieux*, who might have been equally charmed by much of the poetical prose of Rousseau. Indeed Rousseau's style has been called a perfecting and sometimes an over-doing of the style of Fénelon. Fénelon's language is soft,

^a Deshoulières, *Œuvres*, 1799, I, pp. 29 and 54.

bucolic, French-Vergilian; Rousseau's language, though still preserving the glamor of Golden Age revery, shines also with lights from the future. Fénelon, Mme Deshoulières, Racine, the Abbé de Chaulieu, J. F. Regnard, all express the pastoral mood of the late seventeenth century in much the same way. They write strictly in accord with Boileau's rule of "quoi que vous écriviez, évitez la bassesse."

"Do not," says Boileau, "make your shepherds talk as villagers talk," and if the route between the low and the high is difficult, follow, in order to find it easily, Theocritus and Vergil. Follow reason, and remember that Villon, Ronsard, and that set were all capricious. "Enfin Malherbe vint." The result of such advice is seen in *Télémaque*. Laprade says that in the description of Calypso's grotto, Fénelon descends from Homer to Scudéry, and that he gives the grotto an ornate prettiness which Calypso might have fancied had she been used to a boudoir at Versailles.

It is a dictum that the language of poetry can refresh itself only in nature. Before Rousseau, as I have said, the great poets, except La Fontaine, have little interest in nature, and the little poets are given only to moralized observation. Such *tours de force* as Boileau's *Épître sur les Plaisirs des Champs*, and Racine's *Odes sur le Paysage*, may be neglected here. Life that centered at court, aired itself in the gardens of Le Nôtre, and drew its poetic images from the *bosquets* of the Trianons, produced no new poetry. It produced a pastoral faddishness that J. B. Rousseau satirized in his *Metamorphoses de Versailles*, describing how the ladies take mythologic names, and how life is all a game of make-believe. Yet the finest compliment he can think of for Queen Elizabeth Christina, on her return to the German Court from the woods of Carlsbad, is to call her "the new Astrée."

Toward the end of his life, J. B. Rousseau, the urbane conventionalist, was the admirer of a new poet, Desforges-Maillard, of Croisic in Brittany, a man who should have had some originality, some fresh point of view, if living and writing far from Paris and the court could have created it. This provincial was printing poetry in the *Mercur*e before 1729. In that year he hit on the design of assuming a woman's name, Mlle Malchrais de la Vigne, over which he sold a large number of further pieces to the *Mercur*e. One in May, 1731, *Les Tourterelles*, dedicated to Mme Deshoulières, caused the editor, Laroque, to reply to Mlle Malchrais

that she should be regarded as the "Deshoulières" of their century. Another poet in the *Mercur*, just a year later said: "One talks of Croisic as one talks of Astrée." The vogue of this real country muse now became considerable; La Motte Houdar, Voltaire, and other well known men addressed verses to the "Nymph of Croisic," the "Breton Sapho," the "Siren of the Loire." Her "exile" lent her "un prestige piquant, un nouveau charme, celui de l'inconnu." Titon du Tillet, a rich amateur, famous for placing the bronze of the "French Parnassus" in the National Library, proceeded to make love to her. On discovering his mistake, he invited the masquerader to Paris and they became excellent friends. He introduced Desforgues-Maillard to Voltaire, who pretended to be vastly amused at the dénouement, but who spoke of the poet soon afterward as Helicon's sad hermaphrodite "whose sole art had consisted in passing for a woman."⁴³ Desforgues-Maillard illustrates adequately the pastoral type in the mid-century just before Rousseau wrote. There are two sides to his view of nature, one when he describes his own farm-life at Croisic, and the other when he talks of the Golden Age in the conventional tone. Here is his conventional idyl, *Le Premier Age du Monde, ou le Siècle d'Or*:"

Daphné, se destinant à l'emploi de ménage,
Ne mettoit point son cœur et ses appas à prix.
Entre elle et son berger, de ses charmes épris,
L'amour, sans vouloir d'autre gage,
Sans examen du parentage,
Dressoit le contrat; et les ris,
Les grâces, et les jeux signoient au mariage.⁴⁴

This is the usual point of view for poetry's sake. It is the point of view that produces a description like the following written at Forez in 1735 when he went there as agent to collect the *dixième* tax, a special tax for carrying on the war with Austria. "Le Lignon arrose cette belle contrée de son onde transparente et poissonneuse; les arbres entrelacés d'une rive à l'autre, y forment un riant berceau qui s'élève sur la croupe des montagnes et qui,

⁴³ Desforgues-Maillard, *Poésies*, edited by Bonhomme (no date). Bonhomme's stories of a dinner at which Desforgues-Maillard dressed up as a lady need to be discounted. See *Œuvres Nouvelles de Desforgues-Maillard*, edited by La Broderie and Kerviler, 1888, p. 40.

⁴⁴ Desforgues-Maillard, *Poésies*, edited by Bonhomme, p. 39.

se précipitant du haut des collines, serpente à travers l'émail des prairies. Le roman de l'Astrée étoit la carte du pays qui m'accompagnait dans mes courses. Je vis la maison du druide Adamas, la montagne où fut jadis la grande ville de Marsilly, le château de la Bastie, principale demeure des seigneurs d'Urfé, la fontaine enchantée, l'endroit où Céladon parut aux yeux d'Astrée. . . . On me fit remarquer sur le faite du bâtiment la statue en bronze de Céladon."⁴⁵ On the other hand, there is in some of his work at this time a realistic emphasis. In a fairly long poem he describes Bréderac, "petite maison de campagne de l'auteur," a pleasing and somewhat detailed account of his Breton farm with its equipment. The tone is here more natural.

Là, le chardonneret richement émaillé
 Redit son court refrain, perché dans les feuillages.
 Ici, le rossignol, simplement habillé,
 Par ses doux roulements et ses tendres passages,
 Pendant toute la nuit tient l'écho réveillé
 Une jeune fauvette aux accents de sa voix
 Arrive, et se posant sur un rosier sauvage,
 De l'Amphion ailé, la merveille des bois,
 S'efforce d'égaler l'agréable ramage
 C'est ainsi qu' écartés dans ce lieu solitaire,
 Où le plaisir toujours consulte la raison,
 Délivrés des fâcheux, des grands, du plat vulgaire,
 Nous suivons la nature et, sans ambition,
 Vivent à peu de frais, nous faisons bonne chère."⁴⁶

Desforges-Maillard lived at Croisic till 1772. He printed a study of Marini's poem, *Adonis*, in the *Mercur* for October 1753. His works in two volumes appeared in 1759. His interest in the country was that of a practical farmer and vine-grower; but his literary tastes were a part of the contagion of his century. It may be noted that such pettiness as is here shown did not go unscathed. He is one of the "petits poètes du dix-huitième siècle," along with Bernard, Gresset, Malfilâtre, Léonard, Gilbert, and the rest, of whom Cardinal Bernis, himself one of their number, said:

Amoureux de la bagatelle,
 Nous quittons la lyre immortelle

⁴⁵ Desforges-Maillard, *Œuvres*, 1759, II, p. 50.

⁴⁶ Desforges-Maillard, *Œuvres*, 1759, II, pp. 79-91. See Browning's *The Two Poets of Croisic*.

Pour le tambourin d'Érato.
 Homère est moins lu que Chapelle;
 Et, si nous admirons Apelle,
 Nous aimons Téniers et Watteau.⁴⁷

Desforbes-Maillard, Bernard, Bernis were already famous when the *Nouvelle Héloïse* was published. The prominence which Voltaire, certain magazines, and especially the court, gave to some of their work, no doubt encouraged them and in the end made them rather absurd. Gentil-Bernard, author of the *Campagnes d'Italie*, 1733, was forever reading his *Art d'Aimer* at salons and garden parties, till its reputation was so considerable that Voltaire praised it to Frederick the Great. The king's reply, however, ran as follows: "They begin to talk of Bernard and Gresset as authors of great works: they talk of poems that do not appear, and of pieces that I believe are destined to die incognito before seeing the light of day."⁴⁸ Marmontel describes, sarcastically, the *fête des roses* that Gentil-Bernard held each year at Choisy in "a sort of little temple" decorated with *toiles d'opéra* and festoons of roses with which the heads of his guests were also garlanded. The *fête* was a supper where the women made believe to be the divinities of the Spring. Bernard was their high priest, appearing cold, polished, "with a light superficiality." "Il ne savait que son Ovide," says Marmontel, and therefore could have no ideas and little real poetry. "He lived on the reputation of his *poésies galantes* which he had the prudence not to publish."⁴⁹

There is, however, just before Rousseau's day a perceptible warming of the language of poetry. In spite of his *fête des roses* Bernard had outgrown the make-believe of d'Urfé. He brings the Golden Age up to date and scoffs at old fashioned prudery.

Pur Céladon⁵⁰ adore sa chimère;
 Traite d'horreur une chaîne vulgaire,
 D'ignobles feux, de terrestres plaisirs.
 Va, laisse agir l'aiguillon des désirs.
 L'âme bientôt à leur fougue livrée,
 Je répondrai des sens de ton Astrée.

⁴⁷ Cited in Glodefroy's *Histoire de la Littérature Française*. 1897, "La Poésie du Dix-huitième Siècle," p. 1.

⁴⁸ *Poésies de Bernard*, edited by Drujon, 1884, p. x.

⁴⁹ *Poésies de Bernard*, edited by Drujon, 1884.

⁵⁰ Céladon, whose name is synonymous with the timid and discreet lover, was the hero of the *Astrée*.

Le vrai triomphe; et telle, en déclamant
 Contre l'amour, tombe aux bras de l'amant
 Gazon, berceau, trône et lit de verdure,
 Sont à l'Amour offerts par la Nature.
 Dans le séjour d'une éternelle aurore,
 Les soins de l'art, les prodiges de Flore,
 Ont embelli ces jardins enchantés,
 Asile heureux des tendres voluptés.
 Dans chaque objet, l'expressive nature
 De l'union rend la vive peinture.
 Des bois profonds, des portiques ouverts,
 Les chants d'amour de mille oiseaux divers,
 L'onde et ses jeux, la fraîcheur et l'ombrage,
 De la mollesse offrent partout l'image
 Et font sentir, aux sujets de l'Amour,
 L'esprit de feu qui règne en ce séjour.⁸¹

This is likewise the pastoral opinion of Cardinal Bernis who paints the graceful, languorous seduction of nature with what his editor calls "a false air of the early Lamartine in his weaker moments."⁸² He wrote in 1760 *Les Quatres Parties du Jour*, an ornamental poem with the usual nymphs and shepherds sporting in the Temple of Love. *Le Soir*, for instance, tells the story of Diana and Endymion, *La Nuit* that of Hero and Leander. *Les Quatres Saisons*, 1763, has a flowery *luxe*, a lavishness of detail that is a sign of the new English influence. The first part hymns the awakening of love; then, as the seasons advance, the enjoyment of love, "la jeunesse brulante," the feast where love announces the harvest, and finally the winter philosophy of love. It is perhaps significant that such a picture of nature tempting to amorousness, even when composed by a prelate, is entirely governed by the Ovidian form, is entirely sensuous and pagan.

L'univers me parut comme un champ de plaisirs
 Tributaire de mes désirs,
 Et que je crus fécond quand je m'en crus le maître,⁸³

cries the Cardinal. And this, the pastoral philosophy in a nutshell, is not unlike Saint-Preux's ecstatic perception of nature as the background of emotional adventure. Indeed, Rousseau's mood during the months at the Hermitage when he was occupied with Mme d'Houdetot and the writing of his *Julie* might very

⁸¹ *Poésies de Bernard*, edited by Drujon, pp. 30 and 41.

⁸² *Poésies de Bernis*, edited by Drujon, 1882.

⁸³ *Poésies de Bernis*, edited by Drujon, p. 209.

nearly find expression in these lines of the Cardinal's *Sur la Volupté*.

Douce erreur, dont l'espoir nous trompe et nous nourrit,
 Donne de l'âme au sens et du sens à l'esprit.
 Belle, mais dangereuse; aimable, mais frivole;
 Telle est la Volupté, notre fatale idole;
 Invisible partout et présente en tous lieux,
 Elle est tout ce qui charme et nos cœurs et nos yeux.⁶⁴

Bernis, as Cardinal, wrote a long poem in ten cantos, *La Religion Vengée*, into which he introduces occasionally the theme of the corruption of town life and the need for solitude and simplicity. The following illustration is from the fifth book; *Le Spinoïsme*.

Enfin, je vous revois, bois antique et sauvage,
 Lieu sombre, lieu désert, qui dérobez le sage
 Au luxe des cités, à la pompe des cours,
 Où quand la raison parle, elle convainc toujours,
 Où l'âme, reprenant l'autorité suprême,
 Dans le sein de la paix s'envisage elle-même;
 Esclave dans Paris; ici je deviens roi:
 Cette grotte, où je pense, est un Louvre pour moi;
 La sagesse est mon guide, et l'univers mon livre,
 J'apprends à réfléchir pour commencer à vivre.⁶⁵

These men, Bernis, Bernard, and the others, saw the grand style of Louis XIV dwindle into the capricious mannerisms of Louis XV. Their poetry is in exact accord with Watteau's pictures of gallant *fêtes*, with Boucher's rosy-blue landscapes, to use a phrase of Dr. Biese's, and with the small topiary gardens of Le Nôtre's successors. At the same time these poets lived in the country with pleasure, and the first man who wrote about it for them with less conventional phrases than they used and with a readier enthusiasm, they instantly recognized as their philosopher. They themselves, as poets, could not change the mode. The pastoral phrase, the mythologic and bucolic accessories, are in full requisition through Rousseau's day to that of Lamartine. As poets they saw in nature a chance for poetry; but poetry meant one thing, a fanciful projection of themselves into the idyllic, nymph-haunted scenery of the Golden Age.

"Amour, charmant Amour, la campagne est ton temple."

⁶⁴ *Poésies de Bernis*, edited by Drujon, p. 200.

⁶⁵ Bernis, *La Religion Vengée*. Paris, 1805.

IV

ROUSSEAU'S "PASTORAL"

It will appear that something more should be said at this point about the moral and poetic import of Rousseau's idyllic philosophy, especially if one inclines to regard the *Nouvelle Héloïse* as fundamentally a pastoral romance. The previous chapters have been concerned with impressions of the literary sentiment for nature with which Rousseau was familiar from poets and romancers of the old regime. It will remain to exhibit the sentiments of his more immediate contemporaries and successors. Here we shall therefore interpose a chapter on the picture of nature in his book and the debate which that picture has aroused.

1. THE SETTING AND ITS APPEAL

"Rousseau," says Lord Morley, "thought and talked about the state of nature because all his world was thinking and talking about it. He used phrases and formulas with reference to it which other people used. . . . He never thought of asking, any more than anybody else did in the middle of the eighteenth century, what sort of proof, how strong, how direct, was to be had, that primeval man had such and such habits, and changed them in such and such a way and direction and for such reasons."⁶⁶ A statement of this sort, though we must not take it too literally, for it evidently has some reference to the arguments of the Discourses which Rousseau was later prone to modify, is approximately true. Rousseau was not a deep student of Montesquieu or of Hobbes, and we need not scrutinize the philosophy underlying his theories to detect his fallacies. It was partly because the general drift of his arguments in the two Discourses is so largely notional that they suited the temper of his age, a temper habituated to the fancies and notions of pastoralism. The *Nouvelle Héloïse* pretended to be only a common sense interpretation of the state of nature, of which the true pastoral is the fanciful interpretation. The pastoral view presupposes a Golden Age, or at least the symbolic consideration of the myth of a Golden Age. Rousseau presents a picture of "natural"

⁶⁶ John Morley, *Rousseau*, 1873, I, p. 155.

conditions in a provincial retreat amid conventional society, and he has taken pains to say what modifications of the fanciful state of nature his state of nature will involve.

In a retreat, he explains in the Second Preface to his romance, there are other views and feelings than in society. The passions, differently modified, are differently expressed; the imagination, constantly struck by the same objects, is more vividly affected. But this does not develop a more energetic language. Cleverness comes from society, from competition, from invention. Do you believe that people of real sentiment express themselves with that vivacity, energy, and color which you admire in plays and novels? No; true passion, full of itself, expresses itself with abundance rather than with force, as it never supposes that its existence can be doubted. At the same time, since love creates another universe for itself, it is largely an illusion and talks the figurative language of an imaginary paradise. If you argue that the world is not composed of fanciful hermits and that all I may expect from my book is that my little *bonhomme* will be taken for a Céladon, my Lord B—— for a Don Quixote, my coquettish damsels for two Astrée's, I reply that the very reason of your fears induces me to print my book. It may not be understood by the people of fashion in the cities, who are fed on romances that make fun of the country, and who hold that to fly from Paris is to hate mankind; but it will be well understood by the country people themselves, and it will encourage them to remain at home and enjoy their proper domestic pleasures and virtues. Nor is the story really about Daphne's or Sylvandre's, shepherds of Arcadia, of the Lignon, nor is it about illustrious peasants cultivating their fields with their own hands and philosophizing about nature, nor about other equally romantic creatures who could exist only in books. But it will show the leisure class that farm life has pleasures they do not know, and that these pleasures are less insipid, less gross, than they think, that they may be accompanied by taste and delicacy; that a man who wishes to retire with his family to the country and become his own farmer would be able to lead a life as pleasant as in the midst of town gaiety; that a farmer's wife may be as delightful a woman, as graceful and as alluring, as any town coquette. It may in time be substituted for those fanciful

romances that point to no practical moral solution of the problems of life.⁶⁷

In Rousseau's romance there is substituted for a conventional Arcadia, where erotic fancy is to be sanctioned by the example of uncorrupted nature, a but slightly idealized local countryside, the Pays-de-Vaud, where normal love is seen to be unwise chiefly because it would lead to accommodations or compromises embarrassing to a society established on distinctions of rank. Nature sanctions it, nature and also philosophy; and a cure for the evil or embarrassment it incurs lies not so much in punishing unconventional individuals as in reorganizing society on a more natural basis whereby it might always be conventional for a Julie and a Saint-Preux to love and to marry. So, though the action and the setting are quite different from the action and the scenery in an Arcadia, Rousseau recognizes the possibility of their confusion in the minds of devotees of the *Astrée*, and indeed while he feared such confusion he seems also to have counted on a fundamental resemblance for interest in his book and to have presented what must have appeared to many an up-to-date version of a pastoral story.

Between his *Julie* and the masterpieces of artifice what, then, are the outstanding differences and what are the resemblances? The action of Rousseau's story pretends to be true; the author is merely editing letters that have come to his hands. Nevertheless, this counterfeit reality is made into a world of illusion; it is not actual in the sense that *Clarissa*, for example, is actual; and this concealed fiction of life is made into a fantastic or over-elaborate interpretation of the acknowledged fiction of Arcadia. The scenery of the Pays-de-Vaud, though not sharply visualized, though colored, in fact, rather vaguely by revery, is more definite and more local than that of the Arcadian Forez. As compared to that genuine Arcadia the scenery of Clarens has a heightened color, partly because it is seen by people in states of intenser feeling, and partly because it is grander. It accentuates amorous-

⁶⁷ The amusing dialogue between R. and N. in the Second Preface, of which I have here tried to give the upshot, undoubtedly shows R.'s sophistication; but the alternation of banter and seriousness make a very fair answer to some of his more literal critics who hold that a moral tale and a romantic philosophy should either illustrate no discrepancies at all, or else that any attempt to account for the discrepancies is a sign of charlatany, or else that the *Nouvelle Héloïse* is a completely immoral tale and that a romantic philosophy is quite in keeping with it.

ness somewhat conventionally as if it were still a bit of the old extravaganza. But in many other matters there is little chance for comparison with the pastoral. In the manners of the actors, their home life, in what they look out on, we are in a very new country. Indeed, the great innovation here is, as we have noted, the normal reality—the domestic side of life, the home, the actual house and its belongings. Rousseau displays ~~more originality~~ in this, even though it is a discursive and prosaic originality, than he does in now and again heightening scenery to correspond to romantic emotions.

The great popular appeal of the book, it soon appeared, was its poetry, its character of an impassioned *bergerie*. The debate on its moral effect began to enlarge the libraries of Europe; but its wider influence was lyrical. It affected the poets more vitally than it did the philosophers. And if it was to influence poetically the idyls of Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Mme de Staël, and Goethe, it also reflected poetically certain lights from the older pastorals. However, one should again remark that it is in its poetry that Rousseau's romance is both nearest and farthest from the spirit of pastoral, farthest in its intensity, though nearest through the fact that delight in natural beauty is their common tenor. There is much more *nature* in Rousseau, much more love amid scenery in the pastoral. But in both poetry permeates the action.

The often quoted passages about Saint-Preux's new vision of the world after he finds that Julie returns his passion has the pastoral motive. But Saint-Preux's feelings are not expressed by exercise of a merely imitative art. Yet the famous Letter XXVI of the First Part, describing the rocks of Meillerie from which Saint-Preux can see across the lake to Julie's village, and expatiating on the *horrible* and barren aspect of his situation which so exactly suits his own loneliness of soul, definitely resembles those exercises in contrast that fill the pastorals. The letter is lovers' convention; had Julie been with Saint-Preux the scenery would have had other colors. In Letter XXXVI Julie writes enchantingly of the situation of the hut which they hope is to shelter and conceal their meeting. Also in Letter XXIII, just previous, where there is no particular mood to illustrate or to intensify, and where he is telling about his journey over a mountain pass, he yet manages to relate everything to his feelings. "I wished to dream and I was

always distracted by some surprising sight. Now immense rocks hung in ruins over my head. Now high, thunderous cascades enveloped me in their mist. Now a perpetual torrent opened at one side an abyss which my eyes could hardly fathom with safety. Sometimes I was lost in the darkness of a thick wood. Sometimes in coming out of a narrow defile a pleasant meadow refreshed my sight. . . . To this harmonious variety during the first day I attributed the serenity that I felt being reborn within me." He goes on to speak of the effect of high altitude on the soul, concluding that great views "have I know not what sort of magic, of supernatural enchantment, which charms the mind and the senses. One forgets everything, one forgets oneself, one knows no longer where one is." In this kind of lyrical generalization there is rarely anything of the real world, rarely anything solidly outside the speaker, and none of that English faithfulness of detail which Rousseau's successors were to try in vain to catch. Here it is sensation remembered for itself and partly lost, it is scenery too vaguely colored by associations to be vivid. But this is not saying that the color, by comparison, is not new. If it recalls the pastoral, it is also prophetic of the art of Chateaubriand and Lamartine.

Occasionally the effects are more definite, as a passage from Letter XVII of the Fourth Part will show, a letter from Saint-Preux to Lord Edward describing the boat excursion, the final rescue on the Savoy side of the lake, after which Mme de Wolmar and Saint-Preux climb up the rocks of Meillerie, Saint-Preux's haunt in the days of his love-sickness.

"The chance to visit this spot so cherished in a more agreeable period, and with her whose image still haunted it for me, was the secret motive of my walk. I made it my pleasure to show her the old monument of a passion so constant and so unfortunate. We arrived after an hour by new zig-zag paths which, ascending imperceptibly between trees and rocks, were not more inconvenient than the long highway. On approaching and recognizing my old haunt I felt about to break down; but I controlled myself, I hid my trouble, and we arrived. This solitary spot formed a wild, desert nook, but full of that beauty which pleases susceptible souls and which appears horrible to others. A torrent from the melting snow rolled in a muddy stream twenty paces from us, and carried noisily down with it sand and stone. Behind

us a ridge of inaccessible rocks divided the shelf where we stood from that part of the Alps called *Les Glacières*, because enormous snow summits that increase incessantly have covered them since the beginning of the world. Forests of black fir cast a melancholy shade on our right. To the left beyond the torrent was a large oak wood, and beneath us the great surface of water which the lake makes in this bay of the Alps separated us from the rich shores of the Pays-de-Vaud, where the summit of the majestic Jura crowns the landscape. In the midst of this magnificent and dominating scenery, the ground where we were exhibited for our delight its smiling country charms. Several rivulets filtered through the rocks and poured across the grass in crystal streams; wild fruit trees bent their heads toward us; the soil, damp and fresh, was covered with green and flowers. In comparing a retreat so pleasant to the objects that surrounded it, it seemed that this solitary spot was worthy to be the asylum of two lovers who had just escaped calamity from the forces of nature."

Though even this famous description could not have been entirely new to one who had read the *Astrée*, it was, in 1761, *personal* to an unprecedented degree. And though there are but infrequent landscapes in Rousseau, infrequent and somewhat lacking in variety, they reflect, far more definitely than anything in the *grand roman*, a temperament. One must emphasize this especially in connection with *Julie*, but it is the same story with Rousseau's other works. So far as the view of external nature goes, the *Correspondances*, the *Confessions* and the *Rêveries* show only the same walks into forests or on to hill tops, with arms raised in rather self-conscious thrills, the same personal, yet not specific coloring. In the *Confessions* if description does not always frame a mood, it usually relates itself to sensuous or amorous thought. We may conclude, therefore, that while Rousseau, in his romance, looks at the scene with his own eyes—and he chose it because of vivid personal association—he had learned from elsewhere the trick of coloring it for the romantic purposes of a story.

Such a conclusion helps define still more clearly the character of Rousseau's originality. Ideas in the mind of a thinker are sometimes largely reflections of what can be seen less vividly in the contemporary public mind. But does this too obvious fact greatly lessen his originality? Other elements of the *Héloïse* than the landscapes have reminded its readers of other novels. If the epistolary

scheme constantly recalled *Clarissa*, if Julie's predicament recalled the situation of Mme de Clèves, if Saint-Preux's thoughts of suicide seemed an echo of Céladon's or Cléveland's, if there were to certain mincing minds even resemblances between the purification of passion in the atmosphere of Wolmar's house and in the amorous metaphysic of the fine forests of the Lignon, we can hardly discount the originality of Rousseau's setting of his story because comparisons were possible with the descriptive pastoral. As Professor Morillot asserts, "the *Nouvelle Héloïse* marks the complete resurrection of the *grand roman* in France; it is the boundary of two epochs; it closes the cycle begun one hundred and fifty years before by the *Astrée*; it opens as well a new era."⁸⁸

But the truth of this statement depends more largely on another and, as I have already said, still more original and vital aspect of the book than the scenery. The real setting of Rousseau's pastoral, as the story develops, is not the scenery of Clarens and its lake, memorable as that may be. It is the simple life of the Swiss provincial, the detailed description of domestic arrangements and intimacies, the orderliness, the cleanliness, the naturalness, the solid comfort and mutual confidence of Julie's model family. In this was the real return to nature, and the real praise was bestowed, not on Julie as a romantic Arcadian but on Julie as a housewife. To this *naturalness* a dozen times as many pages are devoted as to external nature, and almost as much of Rousseau's lyrical gift. Moreover, artistically, this setting is quite his own invention. Though in the pastoral there was always some reference to the diet and simple pursuits of the shepherds, it could hardly be claimed that Rousseau owed his pages on Wolmar's milk and cheese regimen and paternalistic dealings with the country folk to a literary source.

This picture of social simplicity and integrity, with contrasting Parisian lights, is elaborately carried out. It forms a thesis, and in an age of outworn frivolity and blatant libertinism this vivid return to natural pleasures and spontaneous feelings accounts for a large part of the book's appeal. In comparison with heartless amours *à la mode*, the passion of the two true lovers—discrete dairy-maids their only witnesses—should seem sentimental inno-

⁸⁸ Petit de Julleville, *Histoire de la Langue et de la Littérature Française*, V, p. 486.

cence itself. This thesis is supported by long letters about the theatre, the opera, the town pleasures and temptations—and all but destroyed by the arbitrary or naïve episode of Saint-Preux's seduction by Parisian women. It is further supported by his experiences of the wide world during his three years voyage, and by his return to the inspiration and peace which a sight of the Alps finally brings. In the well-ordered house, set in its delightful garden and park, in the homely, beautiful life, with plenty of tea, cheese, and correct reading, in the manly stimulus of sports or in the labor of the vintage, in the leisure to write essays on the care of servants and the training of children, human nature (Saint-Preux and Julie) seems all but redeemed, all but justified.

"This," says M. Brunel, one of Rousseau's defenders and the editor of that little green-covered *Extraits en Prose* which has introduced so many of us to the debatable ground—"This is no slender merit. Indeed at the epoch at which he wrote it was a very great merit—especially in contrast with the French novel of that day, frivolous and licentious as it was and representing only too faithfully the society which it proposed to amuse and to whose agnostic and undisturbed immorality it contributed."⁹ But in spite of all this the book is a paradox. "The spell that it casts," the editor adds, "is not without danger."

So the critics gathered for a prolonged autopsy, which has not yet resulted in authoritative findings. For it has turned out to be an autopsy not alone on a book but also on the body politic.

2. THE PROBLEM AND ITS CRITICISM

The *Héloïse* is one of those books made of good intentions, but not notably clear intentions, toward the badly mixed facts of life—a book poetically sincere, but ethically uncertain. Therefore it has marked divergencies of appeal for people of different temper. People differ temperamentally not only from dissimilar experience and unequal degrees of imaginative and moral clarity, but also from habitual states of mind—from *temperament*. Concerning such a book as this *Julie*, or a *Don Juan*, or a *Faust*, it will not do to suppose that people capable of about the same degree of intellectual thoroughness will come to about the same conclusions—at

⁹ L. Brunel, *Extraits en Prose de Rousseau*, 1892, p. 65.

least not during our pragmatistical stage of civilization. And this is not begging the question. But to a very unusual degree and increasingly, even while the normal taste for a book like this one all but passes, criticism of it has become the effort to impose a state of mind, or a temperament, in default of a judgment.

We are temperamental as we think mainly in one mode of thought; we are judicial or critical as we think in more than one. The *Nouvelle Héloïse*, which embodies an argument not of clear but of mixed appeal, is to some readers Rousseau's poem to nature, his *immense bergerie*, his *roman lyrique*, to be poetically understood; it is to others chiefly a sociological fable coupled with somewhat misleading illustration, a document to be philosophically understood; to others still it is nothing more than an imaginative record of the author's own experience, a case for psycho-analysis. And as the critics incline to think poetically, philosophically, or scientifically, so will they think about this curious book with more temperamental bias than is often shown in the history of criticism.

The dispute began a hundred and sixty years ago (if you do not always go back to Aristotle) and in that space of time there seems to be only one point of universal agreement.

But this one point of agreement among the critics is also their chief point of departure and divergence. The book is an appeal to nature. For according to one kind of opinion, the book is an appeal to *nature*, to simplicity and a sense for simple beauties, to plain living and high thinking, to moral decency, self-control, self-sacrifice, to Christian charity and philosophic discipline. And according to another kind of opinion, it is an appeal to *nature*, to oversensibility and sensuousness, to mixed living and sophisticated repentance, to fantastic experiment, sentimentality, egotism, to naïve tolerations and undisciplined sympathies. One school takes Rousseau's paradoxical defense of his picture of natural frailty at his own estimate—"the good girl who reads this love-story, in spite of the title, and complains of the evil it may do her, lies; the evil was already done"; or they quote Mme Roland's echo about the woman having a soul of mud who can read the book without finding herself better, or at least wishing to be better (unfortunately not quite the same thing); or they cite the evidence of Bernardin de Saint-Pierre that he has known people to be saved from suicide and libertines to be reformed by Rousseau's divine writings. The other school points to the prefaces of the romance and to the ninth

chapter of Rousseau's *Confessions* as proof enough of his extreme sophistication, agreeing heartily with N.'s reply, in the *Second Preface*, to the paradox quoted above—"Erotic writers, come to school and behold yourselves all justified!" They point to the opinion of Mme de Staël (surely a pupil of the master, too) that it is dangerous to be interested on the side of Julie, that this is to *répandre du charme sur le crime*, and that the ill which this novel can do to young girls still innocent is more certain than the use it may be to those who no longer are so; or they cite the contemporary scandal, the public denouncement of the book from pulpits, and its official suppression in Geneva. Calculation of the good and evil in its mixed effect has been for a century and a half a fascinating critical game. Indeed the greatest value of this document, so dangerously seductive to intellect, bids fair at the present moment to be the intellectual discipline of the debate it has raised.

One may say this not without seriousness. For in the scope of its deeper implications, its manifold applicabilities, it has made a subject with few rivals. In studying the debate one notes, among the questions frequently considered, such a set as the following: Is Rousseau's idyllic imagination really imposed on by the fancy of a Golden Age? Does Rousseau seriously compare man in his present stage of civilization with man in a "state of nature," and does he advocate a "return to nature"? Does he wish to substitute natural impulse for conscience? Or does conscience appear to him ideally an emotion rather than a respect for convention or reasoned principle? Does he believe in some type of "natural goodness" to the depreciation of character wrought through discipline? Is his writing, and especially the *Nouvelle Héloïse*, full of inconsistencies due to distortions of moral reason? Did his romance stimulate a respect for youthful individualism and romantic licence, or for orderly domesticity and the ethical code?

These questions, as will be true of any set suggested by Rousseau's works, are interdependent. Answer one and you are committed in regard to all. For they are all fundamentally related to conceptions of nature and of the "state of nature." Now, for a thoroughly critical inquiry into Rousseau's romance from any of these points of view, because of the moral and artistic entanglements they lead to, few critics have an ideal equipment. It is obviously

an inquiry requiring unusually discriminating powers of synthesis, of seeing Rousseau's work as a whole even while perceiving sharply its inconsistencies and non-wholeness. It requires the kind of historical imagination that is also a gift for prophesy. It certainly requires in the critic absense of temperament, by which one means absense of "a state of mind." But when it can be shown, according to many authorities and much evidence, that Rousseau liked to take seriously the myth of a Golden Age, *or*, that he was fond of pointing out that it was merely a myth; that he pretended a preference for barbarian simplicity over modern life, *or*, that he asserted the vanity and delusion in all such temporal nostalgias; that he advised cultivating our impulses, *or*, that he held up reason as the only safe guide; that he recommended "nature" as the cure for social ills, and residence in a spot where natural beauty is a constant reminder of differences between the natural and the artificial, *or*, that he makes use of natural beauty to stimulate and even half sanction sinful emotions—when all these and a hundred more apparent contradictions can be thoroughly documented, the choice of a critical position without some show of temperament becomes extremely difficult.

I have put the matter in this fashion to illustrate the normal inevitability of there developing here from the very first irreconcilable points of view, and I think it will help our ultimate progress to pause long enough to illustrate specifically the character of the discussion they create.

For example, in examining the part played by the doctrine of natural goodness in the *Nouvelle Héloïse*, one kind of mind inevitably receives the impression that Rousseau, confessedly in love with his heroine, confessedly writing himself into Saint-Preux, wished to pardon everything to Julie and nearly everything to her lover by attributing their sins to the charity of their hearts, and that to Rousseau and to any sentimental reader the ethical value of the story lay in perceiving Julie to be really an angel of goodness and not merely a weak woman who can talk philosophy. This kind of mind will not be so much impressed by the humanizing influence of the romance in an age of hardened licentiousness as by its softening influence in an age from which sprang revolutionism and romanticism. Another kind of mind, dwelling on the moral upshot of the tale, on Julie's filial obedience, her self-discipline, her refusal to indulge her passion further or even to

marry Saint-Preux (under the chaperonage of Lord B.), and noticing passages where natural impulse is specifically condemned and the "state of nature" is disparaged in comparison with the orderly domestic life which receives so special an emphasis in the latter half of the book, this other kind of mind, more literal, less suspicious, notices this kind of detail and finds plenty of reason for making the best of the matter.

"We confuse now a softening of the heart, which is good, with a decay of the moral sentiments," says one kind of critic. "Thus before the *Nouvelle Héloïse*, and even before 1750, every sort of lassitude and infatuation prepared its influence."⁶⁰ "We retain the shameless impression that it [the love story] makes and that all the latter part of the romance has for its object to destroy."⁶¹ "All students of the period were, I had supposed, agreed that Rousseau and the sentimentalists conceived that they had only to 'let their feelings run in soft luxurious flow' and the result would be 'virtue'."⁶² "Moral excellence for Rousseau is not the result of a difficult struggle but, if only one is a 'beautiful soul,' that is, if one has remained a child of nature in the midst of social perversions, one has, in order to be at the same time good and beautiful, merely to follow one's spontaneous temperamental leaning."⁶³

But others are affected quite differently. "Is it true or is it not true that the whole *First Discourse* which brought fame to Rousseau, is directed against the lack of restraint of his contemporaries?" "Is it true or is it not true that in the *Nouvelle Héloïse* Rousseau devotes about two thirds of the book to condemning the vagaries of a youthful and romantic passion, the passion of Saint-Preux for Julie?"⁶⁴ "The true significance of the doctrine of natural goodness may easily escape us at this distance from the eighteenth century. Especially is this the case if emphasis is placed upon the false psychology patent in any theory of instinctive goodness literally interpreted. But its real significance lies elsewhere. . . .

⁶⁰ D. Mornet, "L'Influence de J.-J. Rousseau au XVIII^e Siècle," *Annales*, VIII, p. 39.

⁶¹ E. Seillière, *Jean-Jacques Rousseau*, 1921. p. 340.

⁶² Irving Babbitt, "Rousseau and Conscience," *The Journal of Philosophy* XVII, p. 187.

⁶³ Irving Babbitt, "Rousseau and Conscience." *The Journal of Philosophy*, XVII, p. 188.

⁶⁴ Albert Schinz, A review of *Rousseau and Romanticism*. *The Journal of Philosophy*, XVII, p. 24.

It preached the gospel that any one might be freed from his sin regardless of his creed. . . . It called for an about-face toward a wholesome frankness, simplicity and naturalness. It opposed fatalism and *laissez faire* and called man to fulfill a nobler mission than in the past and to realize the highest possibilities of his nature. These are its permanent contributions to the cause of civilization."⁶⁵ "We owe a place in the temple that commemorates human emancipation to every man who has kindled in his generation a brighter flame of moral enthusiasm, and a more eager care for the realization of good and virtuous ideals."⁶⁶

The most vivid light on the larger significance of the two general positions here indicated comes, it seems to me, from the recent works of Professor Babbitt. They proceed decidedly from a "state of mind," and from a critical humor. They are full of clearcut extreme statements and are colored by illuminating exaggeration. With their pre-suppositions and their general conclusions one may find it difficult or impossible to agree; but meanwhile the mind is pointed in unprecedented fashion to the critical issues and the deeper implications of the whole controversy. In the titles of two chapters in Mr. Babbitt's latest book,⁶⁷ we have the fundamental

⁶⁵ G. R. Havens, "The Theory of 'Natural Goodness' in Rousseau's *Nouvelle Héloïse*," *Mod. Lang. Notes*, XXXVI, p. 394. Professor Havens discovers that Rousseau uses the word "nature" in the *Nouvelle Héloïse* far more frequently to mean primitive, instinctive, non-artificial, than to mean anything else, and that, since both Julie and Saint-Preux speak of the innate, instinctive goodness of man, the reliability of the dictates of the heart, one might be led to infer that Rousseau's theory of natural goodness was utterly naïve. But actually the dominant and most frequently repeated conception of life in the novel is that life is properly a discipline and a struggle. Therefore, "does it not seem that the closely associated ideas of *primitive* and of *instinctive* goodness were theoretical conceptions which pleased his fancy and gave him a *point de départ* from which to attack the shortcomings of his own time, but did not really form a part of his own actual experience, did not harmonize with his own struggle-filled life, etc.?"

⁶⁶ John Morley, *Rousseau*, 1873. At the end of the discussion of "The New Heloise," II, p. 54.

⁶⁷ *Democracy and Leadership*, 1924. The Introduction is a survey of the author's position as it has developed in his previous writings: *Literature and the American College*, 1908; *The New Laokoön*, 1910; *The Masters of Modern French Criticism*, 1912; *Rousseau and Romanticism*, 1919. This last much discussed work is dedicated to the thesis that the powerful and confused influence of Rousseau has turned out for the world mainly bad, and that not only our modern temper but the "modern movement" of society, in its uncertain medley character, is branded with the evil of Rousseauism. It is a stirring literary-sociological investigation which thus

issue as he sees it: "Rousseau and the Idyllic Imagination," "Burke and the Moral Imagination." According to this philosophy Rousseau and moral conscience are as alien as Rousseau and all sentimentalisms, romanticisms, and other extremisms are affinitive. Neither Faguet's nor Seillière's discussions of the question of Rousseau's conscience are so devastating as Mr. Babbitt's in the two chapters of his *Rousseau and Romanticism* on "Romantic Morality." M. Faguet says that Rousseau was born without a conscience. Mr. Babbitt, after painting Rousseau as the arch romanticist and summing up his message in the exclamation of Faust, "Feeling is all," concludes that "there is no such thing as romantic morality," that "the innovations in ethics that are due to romanticism reduce themselves on close scrutiny to a vast system of naturalistic camouflage. . . . Many who might have taken alarm at the humanitarian revolution in ethics were reassured by the very fervor with which its promoters continued to utter the old words—conscience, virtue, etc. No one puts more stress than Rousseau himself on conscience, while in the very act of transforming conscience from an inner check to an expansive emotion."⁶⁸

This is the point of view of a critic chiefly concerned with the question of what Rousseau's influence has, in our world, turned out to be, who is not particularly concerned with what Rousseau's reputation ought to be, and who holds that even if his reputation has grown out of his eccentricities rather than out of his sanity, it is a logical growth and that Rousseau himself is not to be indulgently regarded. Mr. Babbitt is not without indulgence toward certain romanticists, at least he is not without the indulgence of humor, but toward the arch romanticist, the prime eccentric, the first man who was willing to boast that his character came completely from his temperament—no! "A man's spirituality is in inverse ratio to his immersion in temperament," he remarks decisively.

The other point of view is that of a critic chiefly interested in setting Rousseau right in his own world, a critic like John Morley or, in a very different field, the late and much lamented Masson,

becomes a cry of serious alarm at the tendency of our day to mistake an interest in ideas for a respect of principles, to substitute experiments and progress for disciplines, emotional expansiveness for inner consistency.

⁶⁸ Irving Babbitt, *Rousseau and Romanticism*, 1919, pp. 217, 218.

critics who see some of the best parts of our present world as the creation of Rousseau's hopes and dreams.⁶⁰

Though every question in this debate has in some sense its own answer, it may also be thought of as only leading to the other questions and so to the general question of Rousseau's consistency or unity of thought, and it is, of course, in the *Nouvelle Héloïse* that this general question can be most poignantly studied. To the school of Faguet, Seillière, J.-F. Nourisson, Babbitt—and one will perceive as much variety of opinion here as in most "schools"—also to many another writer more sympathetic, Rousseau's novel becomes in this connection a perfect playground for critical irony. Indeed it is a dull mind that does not here either rise or condescend to humor, and it is a very dull mind that in contemplating what Morley calls the "monstrous superfluity of ethical exposition of most doubtful value," is not amused to the point of ridicule or of disgust. Moreover, since this *roman lyrique* contains chiefly two elements, an impassioned love story and a humorless moral commentary, and since it is all told in the letters of the actors who have to grow up from the crude irresponsibilities of the earlier part to the sophisticated amenities of the latter part, there

⁶⁰ In this connection notice such statements as the following from Morley's chapter on "The New Heloise": "To a generation whose literature is as pure as the best English, American, and German literature is in the present day, the New Heloise might without doubt be corrupting. To the people who read Crébillon and the Pucelle it was without doubt elevating." "Julie struck the imagination of the time, and struck it in a way that was thoroughly wholesome." Also these statements from Professor Schinz's review of Mr. Babbitt's *Rousseau and Romanticism* in *The Journal of Philosophy*, XVII, pp. 24-25: "If Professor Babbitt had told us: 'People who read Rousseau are more interested in his presentation of the romantic point of view and ignore his refutation of it,' we would say: 'well and good; it is true!' But then why not give Rousseau the benefit of the misunderstanding, etc.?" "If Professor Babbitt is right in saying: 'One should not, like Rousseau and the Romanticists, judge of decorum by what it degenerated into,' we must say just as emphatically: 'One should not, as Professor Babbitt, judge of Rousseauism by what it degenerated into!'"

For different aspects of Rousseau's influence consult Professor Schinz's "Le Mouvement Rousseauiste du Dernier Quart de Siècle: Essai de Bibliographie Critique," in *Modern Philology*, XX, pp. 149-172. Henri Rodet's *Le Contrat Social et les Idées Politiques de J.-J. Rousseau*, 1909, Ch. IV, "Comment Rousseau a Congu l'État de Nature," contains a significant discussion of the relation of the poet to the logician in Rousseau. Louis Maigrón's *Le Romantisme et les Mœurs*, 1910, describes romanticism as springing from a dread of reality and as connecting naturally with all posings, vices, manias.

is rather more chance than is usually the case in novels for merely gratuitous thinking. The whole conception is artistically and morally at fault, and few readers today find it a supportable entertainment.

The truth is that both art and morality demand a unity, and that the reader does not recognize as a substitute the mere sequences of a temperament. "This romance might be defined," says M. Seillière, "as a course of rational and Christian ethics framed by two episodes which attach to the most suspect romanesque tradition, that of seventeenth century gallantry. At the start there is presented a homely seduction under cover of some insidious Platonism; at the *dénouement* there develops a quasi-adultery in thought, equally burdened with Platonism and excused by an impassioned conclusion."⁷⁰ Even the most kindly critic, such a man as Professor Bouvier, and on the occasion of anniversary lectures in Rousseau's honor, in the aula of the University of Geneva, 1912, cannot devote himself without a touch of such disgust to the problems of Julie. For the book is full of sophistry. "Supreme sophistry!" exclaims M. Bouvier over the great moral issue, "that will allow passion to have its way and to extinguish itself without scruple for the law of righteousness."⁷¹ "The story springs," says M. Lanson, in an essay attempting to discover a unity of thought in Rousseau, "from a dream of voluptuousness reclothed in a moral lesson." And the only unity which M. Lanson discovers is a unity through Rousseau's personality, the personality of "a man of extremes, of ever varying emotion."⁷²

This kind of unity is, as I have said, not artistically satisfying. But we should remember that the *Nouvelle Héloïse* is autobiographical imagination. It is a record. Its moral inconsistencies, its fatuous fancies, are similar to the inconsistencies and fatuity of so much of Rousseau's life. Its interpretations of nature, illustrating idyllic rather than moral thought, are the interpretations of a dreamer, of a *rêveur à soi même*, sentiments far too subjective to become a guide to social health. We say now that the book should have been observed merely as a personal phenomenon, but in 1761 it was alone something individual and personal,

⁷⁰ E. Seillière, *Jean-Jacques Rousseau*, 1921, pp. 105-106.

⁷¹ B. Bourrier, *Jean-Jacques Rousseau*, 1912, p. 269.

⁷² G. Lanson, "L'Unité de la Pensée de Jean-Jacques Rousseau," *Annales, de la Soc. J.-J. Rousseau*, VIII, pp. 1-31.

something vividly subjective, that France, wearied to death by a corrupted classicism and a hypocritical formality, would recognize as genius, as true art, or as ethical reform.

The book was written at a climax of Rousseau's psychological development. Both the poetry and the reality that make it up are far more intimate, and in that sense more original, than anything in French literature before, not excepting even the essays of Montaigne. M. Jules Lemaitre, as if searching the *Confessions* for some suppressed desire of Jean-Jacques that points to even a more real and specific motive for writing the *Nouvelle Héloïse* than is directly obvious, notes the incident of his interest in Mlle Breil of the aristocratic Gouvon family at Turin where Jean-Jacques was a lackey. This interest was nipped in the bud; but he had raised his eyes to an aristocrat and he had not possessed her. He had therefore, according to M. Lemaitre in this Freudian humor of his, dreamed many a dream. And to M. Lemaitre nothing is clearer than that the first two parts of the *Nouvelle Héloïse* are, as Rousseau hints, the consequence of a suppressed romance. M. Lemaitre also likes to think that when Rousseau began to write his romance he had little concern for anything beyond the first two parts.⁷³ According to this guess, and is it not, in fact, an astute guess quite in accord with all we know of Rousseau's methods, it would follow that the "sociology" and with it most of the inconsistency of the book, is an after-thought, a criticism, a defence. The romance, the dream, is the reality. And now while Rousseau is working out this reality, comes the Countess d'Houdetot to whom he transfers his inexhaustible emotions—though, in this case, according to M. Lemaitre, they are literary emotions. "Dans leurs rendez-vous mystérieux, dans leurs conversations brûlantes (du moins de sa part à lui) tandis que madame d'Houdetot s'amuse et qu'elle se distrait de l'absence de Saint-Lambert, Jean-Jacques, en réalité, travaille à son roman. Et cela explique qu'il se soit si vite consolé de l'échec de cette grande passion. Ce n'était que de la littérature."⁷⁴ This suggestion which M. Lemaitre can thoroughly support from the *Confessions*, explains an essential feature of *Julie*. Primarily a tale, it is always becoming an ethics. First a story, it is then a story about a story.

⁷³ J. Lemaitre, *Jean-Jacques Rousseau*, 1912, p. 178-185.

⁷⁴ J. Lemaitre, *Jean-Jacques Rousseau*, p. 180.

Now the conceptions of nature in this work are both poetical and didactic. They are part of the intense feeling of the actors, they are part of the narrative; they are, again, a picturesque feature of the ethical background. Here is Rousseau reflecting in his heightened poetical fashion, on the one hand, ideas that were conventionally in the minds of contemporary poets, and in his own sophisticated manner, on the other hand, ideas that were more originally dominating a large part of eighteenth century thought. The novelty of the book consisted in so combining these two sets of ideas that each refreshed an interest in the other. The *Confessions* and *Letters* make it plain that Rousseau was aware of his inconsistencies. He is now a poet and now a moralist and each man in him distrusts the other. But to most of his contemporaries he was as a poet more soundly moral than the poets of the reigning mode, and as a moralist far more poetical than is the custom of philosophers.

And so the *Nouvelle Héloïse* became the bible of the sentimentalists. For it is an attempt to reproduce with some of the appropriate glamor the circumstances of natural love, of love that persists athwart conventions, that subsists beneath them when they predominate, that has its own life from youth on into mature age, in spite of all that intervenes and supervenes—marriage with another man, disillusionments about the lover, adored children by the other man, great happiness with the other man amid circumstances of great good fortune; for, in the simple and pure heart that is once dominated by natural love, nothing can really lessen the emotion, nothing can reduce to a mere memory its original force. It is an attempt to analyze the poetry of the natural impulse as contrasted with the satisfactions of custom and calculation. It is an attempt both to preserve the poetry and to give the final vote to calculation.

The book is thus very much like life. It is a paradox and the analysis of a paradox. It pays the greatest respect to respectability, it celebrates illicit joys. "It spreads charm over sin"; it fills pages with moral discourse. Eloïsa on her death-bed, at the end of the sixth book, acknowledges to her friend Claire and to Saint-Preux that she has been happier with her husband Wolmar than she could have been with any other man, and also that she has always loved Saint-Preux and never quite loved her husband. She acknowledges that her married felicity, fortified though it was by

a sort of miracle worked in her heart at the altar, was not security against her passion, and that had she continued to live she would probably be culpable. ("Perhaps were I to live another day I should be culpable"—a fear she had also previously acknowledged after the fateful boating expedition to the haunts of Meillerie.)

To Rousseau human nature normally presented this paradox. The feelings were in themselves a paradox since they were at once feelings and were subject to control. Reason to Rousseau's fantastical-quizzical mind was likewise not just reason, but paradoxically in the control of feeling. This was the age of *L'Homme Machine*; it was also the age of Jean-Jacques. The time-honored distinctions of the eighteenth century between reason and impulse broke down once for all in this double view of his, this paradoxical view, that permitted or required him to see each element in nature in terms of the other. But here also was the source of his confusion and his tragedy as a writer, for he had not the steadiness of vision which is a critical faculty, to develop those truths of life that are beyond the paradox. A man's spirituality, as the prophet was saying, is usually in inverse ratio to his immersion in temperament.

The moral minds of Rousseau's day never wearied of pointing out the patent inconsistencies of the romance. The poetical minds took for essential truth its mere experiments and even its contradictions. The logicians got from it only one more instance of logical fallacy. The poets perceived in it truth to human feeling as human feeling might be if divorced from convention. Rousseau thus did the logicians little good, and to the poets he was only an emancipation, not a guide. But the poets, hankering, as poets always do, after a moralist who will let them still be poets, very soon had turned Rousseau's paradoxes into a lyrical cry.^{74a}

So he became the inspiration of the sentimentalists. He would have owned few of his followers. But it is none the less partly through them that we now see him most clearly.

^{74a} For a different and more obvious point of view regarding this whole matter see J. Texte, *Jean-Jacques Rousseau et les Origines des Cosmopolitisme Littéraire*, 1895, esp. pp. 285-309. Texte describes his attitude in these words: "En un mot le poète, chez Rousseau, répugne à se mettre d'accord avec le moraliste. Mais ce que le moraliste y a perdu, le poète, le grand poète l'a gagné." p. 307.

ROUSSEAU AND THE CONTEMPORARY POETS

1. THE RETURN TO NATURE "À LA MODE"

Rousseau's view of nature, which is colored not alone by his own sentiments but also by those of the conventional *bergerie*, is distinctly altered in the work of his immediate inheritors. But it is altered in ways that illustrate the character of his influence no less definitely than had he been more exactly followed. Though he was an experimentalist, he tried effects in a new art of description, effects which his imitators sometimes improved, sometimes exaggerated. But the character of his influence is not thereby obscured. On the contrary, in the work of his followers the real character of elements that were hazy in his own work is made clear.⁷⁵

Thus for Rousseau's fame, the situation has an irony that we have already remarked on. His influence was, by the end of his century, almost as wide as the range of literary creation, and yet, for this very reason, possibly, his ideas and purposes appeared more and more debatable. In debate some of them became clearer and some of them, judged too much in the light of revolutionary events and moral implications, began to be curiously distorted. His inheritors lived in a day when nearly all powerful ideas were pressed too far, or when ideas, not being allowed to mature, worked out into an early senility. This was almost as true of what we are here concerned with, a set of ideas about the matter and style of poetry, as it was of political ideas. Rousseau's experiment in his poetical view of nature had been not to abandon it for a prosy realism, as some of the English poets were prone to do, but rather indeed, to apply this poetical or idyllic view to real life. So we may now watch what had been before Rousseau a harmless bit of make-believe, and in Rousseau's own work often a mere heightening of fantasy, become shortly a dull and pretentious piece of humbuggery. Bernis, Le Brun, Léonard, Boucher, Rosset, Delille, Saint-Lambert, erotic poets who found in Rousseau

⁷⁵ This, as I have already suggested, is, in a larger connection, part of the thesis of Professor Babbitt's *Rousseau and Romanticism*.

a kind of inspiration, and even of moral encouragement, for their sentimental commingling of *nature* and *amour*, and also for their monotonous "celebration" of park and garden beauties, were fundamentally out of sympathy with Rousseau's real purposes. He would not have owned one of these versifiers for a pupil. They are the very extremists whom he warned, in the preface of the *Nouvelle Héloïse*, not to misinterpret him. This seems, however, to have but pointed the way to do so.

Yet, as we have noted, this is not all irony. There is usually in experimental doctrine, like Rousseau's, the germ of its corruption. Incapable of establishing either its matter as true philosophy, or its form as true art, it will ally itself, rather than fail entirely, with some popular and often fallacious sentiment. For democratic enthusiasms, such as Rousseau's, are rarely retained at their experimental value. Perhaps it is not in the nature of what we call progress to make that possible. At all events, many ideas incapable of what may be called experimental perfection, like practices that are incapable of a healthy moderation, are almost certain to be sentimentalized.

Rousseau's influence continually tended to do two things which, taken together, indicate its weakness and its merely popular appeal rather than its strength. It tended to increase the capacity for emotion, not in itself a bad tendency, and then also, through the very nature of emotion, to hoodwink reason. Thus, it has been pointed out that in religion Rousseau was a sentimental deist, and that sentimentality was there the essence of his creed, with deism only an accident. So too in literature his influence has been largely that of a sentimental moralist, with sentimentality, especially as developed by his disciples, mystifying moral reason.

In the art of description Rousseau's influence, while no doubt appearing in his day to naturalize the pastoral view of nature, to harmonize its artificialities with normal life, in reality accomplished something quite different. It helped to make nature, as seen by the poets, more than ever a fanciful bower of love, and, as seen by the moralists, a visionary Eden where man could do no wrong. Partly under his influence there prospered between 1760 and 1790 a group of poets, who revived the *bergerie* and made it a vehicle not only for their boudoir compliments, but also for the expression and analysis of their "philosophy," wholly vapid though that was. Partly under his influence, and full of new delight in the values of poeti-

cal description, they yet amused themselves mostly with the old puzzle of making nature cradle in innocence the amours of a corrupt court.

The healthy part of Rousseau's influence could not possibly have reformed so effete a literature as was the *bergerie* in 1760, and the unhealthy part of it appealed strongly to poets whose minds were already in a state of poetical exhaustion. De Bonnard for example, knew how to make fun of the *Astrée* extravaganza and to write lines to (more genuine) *Romance* that may show traces of his reading of *Julie*—

Vastes bois, grottes antiques,
Rochers prêts à tomber sur moi,
Aux amants mélancoliques,
Vous n'inspirez aucun effroi.
Je me livre en vos ténèbres,
Au chagrin qui me poursuit;
Je m'y plais aux cris funèbres
Des tristes oiseaux de la nuit.⁷⁸

But this leads to nothing else. The verse of Gilbert freely translated into prose, will sound something like the pastoral language of Saint-Preux, but it will remind you more vividly of the fact that the *bergerie* was a fixed form, and that all Gilbert could do while sunning in Rousseau's warmth was to be a little more efflorescent and amorous than usual. Le Brun, though still preferring Homer to Ossian, thought "the study of nature more valuable even than that of the ancients," and wrote a long poem in four cantos, which he called *La Nature*, also an ode about *Astrée, ou les Regrets de l'Age d'Or*, and numerous fanfaronnades to *Quiet* and *Solitude*, which it would not surprise you to find in a letter from Julie to Saint-Preux, and some verses for Rousseau's monument at Ermenonville. One does not expect either novelty or sincerity at second hand.

Poets whose themes were more nearly affected by Rousseauism, and who represent somewhat literally in their own lives Rousseau's doctrine of the corruption of nature by convention, were Bertin, Parny, and Léonard. The first two came from the tropical island of San Domingo where they had passed such a childhood as Bernardin de Saint-Pierre might have desired for them, in liberty

⁷⁸ De Bonnard, *Poésies*, edited by Martin-Dairvault, 1884, p. 173.

and nakedness. The poetry of either Antoine Bertin or of Parny may be taken to illustrate that erotic realism which developed at this time in pastoral verse. Bertin, an attendant on Louis XVI's brother at Versailles, carefully analyses all the circumstances of passion—absence, enjoyment, jealousy—with as much concern as Rousseau himself. He is Saint-Preux become courtier. He paints in a background according to rule, and at the same time would desire something more natural were it equally inspiring to gallant love. In the nineteenth elegy of *Les Amours*, he is describing the formal gardens of the Petit-Trianon, when he suddenly interrupts himself in this fashion:

Disparaissez, monuments du génie,
Parcs, jardins immortels, que Le Nôtre a plantés!
De vos dehors pompeux l'exacte symétrie,
Étonne vainement mes regards attristés.
J'aime bien mieux ce désordre bizarre,
Et la variété de ces riches tableaux
Que disperse l'Anglois d'une main moins avare.

Again, as suddenly reverting to the more congenial theme, he continues:

O vous qui craignez son empire,
Fuyez, fuyez; l'Amour anime ces beaux lieux:
Dans ce vallon délicieux
C'est lui qu'avec l'air on respire.
De ces sentiers étroits la douce obscurité,
Ces trônes de gazon, cet antre solitaire,
Ces bosquets odorants qu'habite le mystère,
Tout parle de l'Amour, tout peint la volupté.⁷⁷

But Bertin was no advocate of a return to nature. Indeed he gained his reputation by a poem entitled *Aux Sauvages*, 1772, making fun of the naturalistic philosophy. He was a friend of Dorat, Delille, and Florian, and with them preferred to look at nature across clipped hedge rows. He gives us his own version of the "natural state" in his twenty-second elegy, *A Catalie—Eloge de la Campagne*.

Heureux qui peut dormir à l'ombre des forêts,
Et sentir près de soi l'objet de sa tendresse!
Heureux qui, vers midi, par des détours secrets,
Peut sur le bord des eaux égarer sa maîtresse!

⁷⁷ Bertin, *Poésies*, edited by Asse, 1879, p. 132.

Si le ruisseau, roulant sur un lit de gravier,
 Présente à son amour, au milieu du bocage,
 Un endroit où le frêne et le souple alizier
 Se plaisent à mêler leur fraternel ombrage,
 Quels vœux peut-il encor former?
 Qu'il regarde; il est seul au monde;
 Tout l'invite à jouir, tout le presse d'aimer,
 Le silence des bois, le murmure de l'onde,
 La fraîcheur des gazons qui couronnent ses bords;
 Et le seul rossignol, témoin de ses transports,
 Par ses chants redoublés lui-même les seconde.⁷⁸

The accompaniment of nature to the amorous mood, though not in essentially different key from that popular in the days of *Astrée*, is composed more intensely and is, in fact, a reflection of passion rather than a mere decoration or part of a make-believe.

Like Bertin and Parny, N.-G. Léonard was born in the West Indies; like them he smiled at popular delusions about the innocence of man in a state of nature; like them he wrote accounts of his travels, *Lettres sur un Voyage aux Antilles*, and much preferred to live in France. He grew to be a poet under the influence of Gessner's idyls; he roamed the woods of Vincennes and Romainville which were to him the perfect type of natural beauty, and upon which he expended his artistic emotions.

Lieux plus doux! terre fortunée!
 O France, asile des beaux arts!
 Je plains ceux que leur destinée
 Emporte loin de tes regards . . .
 Que sont les îles meurtrières
 Près de l'éclat de tes jardins,
 Et la noirceur des Africains
 Près du teint frais de tes bergères?⁷⁹

Les Plaisirs du Rivage, 1766, is in much the same tone. He is a melancholy dreamer. He composed four books of *Idylles* on such subjects as *La Soirée d'Hiver*, *L'Hermitage*, *Promenade du Matin*, *Le Village Détruit*, titles suggestive of Cowper and Goldsmith. In the same taste and manner he composed a number of stories slightly reminiscent of *Julie*: *Lettres de Deux Amants de Lyons*, *Thérèse et Faldoni*, *Le Père La Roche*, *La Nouvelle Clémentine*—whose heroine dies of grief in a convent where her parents place

⁷⁸ Bertin, *Poésies*, p. 88.

⁷⁹ Léonard, *Œuvres*, 1798, II, p. 24.

her after her seduction, because she refuses to marry the husband of their choice. They are all stories such as a melancholy reader of Rousseau might be expected to write. But Léonard never departs from the pastoral form. His scenery is not vivid, and it suggests little but amorous fancies. *Alexis* is set in the Vale of Tempe, a tale that introduces us, with only the slightest variation of style from his other stories, to a queer combination of *Astrée* and Louis XVI eroticism.⁸⁰ The whole is sustained by occasional Rousseauistic preaching.

Thus the sheep find their way back into Arcadia. This tendency, this *return from nature*, is observable in Florian's tales, and if "les chères petites brebis" are not actually readmitted into Bernardin de Saint-Pierre's landscape, yet Paul and Virginia are themselves hardly more than shepherd and shepherdess without a flock to distract their attention from each other. In the pastoral verse and tale of this period after 1760 there is so little evidence of any emancipation through the power of Rousseau's ideas that one is tempted to surmise that the poets of his day were interested chiefly in the traditional aspects of his work. If they illustrate to some extent the effect of his more novel eroticism, they never illustrate the effect of his vitality.

2. POETIC NATURALISM "À L'ANGLAISE"

The only spot where there was anything new in the descriptive verse of these days was in the imitations of the English landscape school. English ideas both in politics and poetry periodically attract Frenchmen, though they are not often found adaptable to the French genius. In 1770, French admiration of the "wild" English garden was at its height. Saint-Lambert, Boucher, Rosset and Delille, to name the distinguished men, attempted to write "à l'Anglaise," and produced for a time the most popular poetry of their generation. The result is that much attention has been called to their imitations of Thomson, Mason, Dyer, and Cowper.

But the indebtedness of the Frenchmen is not very great. An examination of Saint-Lambert's *Saisons*, Roucher's *Mois*,

⁸⁰ See N.-G. Léonard, *Alexis*, 1798, I, p. 152. At the end of the tale Alexis and Délie find out that they are under the special protection of the God of Love, though their long immunity to chills and fever might well have led them to suspect it before. The high priest of the Temple of Love advises them to get married. And so a pastoral *fête* can crown in the conventional way their pastoral innocence.

Rosset's *Agriculture*, Delille's *Jardins*, shows that the basis for comparison is often no more than an obvious similarity of title or a bit of anglo-mania in a preface or a foot-note. There is, for example, Saint-Lambert's statement in the preface to his *Saisons* that Thomson and Philips had revived *la poésie champêtre*, that Haller and Gessner had given it a vogue it had not attained since Vergil, and that the English and the Germans had created the type of descriptive poetry.⁸¹ There is also, of course, a great increase in the amount of poetry that bore such titles as *Les Saisons*, or *Les Quatres Parties du Jour*. One may note seven poems of the first title at this period and six of the latter title. Thomson's *Seasons* was translated by Mme Bontemps in 1759, Mason's *English Garden* in 1788. Rosset's *Agriculture*, composed in 1741 though not published until after Saint-Lambert's *Saisons*, is arranged in books that treat of the fields, the vines, the woods, the pastures, the herds, and the barnyard, after the manner of Mason. In 1782 Rosset added a second part about the plants and the garden, the green-houses, the Chinese or English gardens. I do not perceive, however, that the art of pastoral description in France is greatly affected by the vogue that Thomson and Gessner acquired there. Examine the imitations and note at once how little like the foreign models they really are. More than a page or two of actual description so bored the right-minded Frenchman that on the least pretext he dragged a Cupid into the very barnyard. The result is an absurd mixture of agricultural and amorous nonsense. The French admired the refreshing English manner and perhaps admitted its greater sincerity, but they did not regard it as the correct or the normal mode of expression in the pastoral poem where natural description was but a prelude to love and seduction. Saint-Lambert specifically says that his pictures and Thomson's cannot have the same color, and the reason he assigns is conclusive: "Thomson wished nature to be admired; I wish it to be loved." He lays down certain rules about not boring with description a reader who is sure to desire human action, namely, amorous scenes and *fêtes bocagères*. He presents also a revision of what are really the rules of descriptive art formulated by the rhetoricians from the day of Horace. By the law of contrast, for example, he demands that after a season of heat you

⁸¹ Saint-Lambert, *Les Saisons*, 1795.

should paint water or a dark green forest, for the reader will then "willingly follow into your shades." There should be contrast of the smiling with the beautiful, of the grand with the agreeable, of the agreeable with the melancholy, and especially of the sublime and the terrible with the smiling and the beautiful. This makes the deepest impression of all because, first, the contrast is rare in nature, and, secondly, the prime effect of the sublime is astonishment. If these are Saint-Lambert's principles, you will not wonder that you search his *Saisons* in vain for scenery to compare with the detailed landscapes of Thomson, or even of Mason. Though Mason and the English garden school wrote their verse to order, Rosset, Saint-Lambert, and Delille rather outdo them at the business.

Et vous, forêt sacrée, espaces frais et sombres,
Séjour majestueux du silence et des ombres,
Temples où le druide égara nos aïeux,
Sanctuaire où Dodone alloit chercher ses dieux,
Qu'il m'est doux d'échapper sous vos vastes ombrages,
À la zone de feu qui brûle ces rivages!
Vous pénétrez mes sens d'une agréable horreur;
Le plaisir que j'éprouve est mêlé de terreur;
Je ne sais quoi de grand s'imprime à mes pensées.²²

In subject matter this is not an imitation of anything in particular; it is simply a collection of everything in general that a first class forest should contain. Saint-Lambert acknowledges, however, a number of specific imitations. In presenting a first-class poetic thunder-storm, he turns definitely to Thomson.

Les cris de la corneille ont annoncé l'orage:
Le béliet effrayé veut rentrer au hameau:
Un sombre fureur agite le taureau,
Qui respire avec force, et, relevant la tête,
Par ses mugissements appelle la tempête.
On voit à l'horizon de deux points opposés
Des nuages monter dans les airs embrasés;
On les voit s'épaissir, s'élever, et s'étendre.
D'un tonnerre éloigné le bruit s'est fait entendre:
Les flots en ont frémi, l'air en est ébranlé,
Et le long du vallon le feuillage a tremblé.
Les monts ont prolongé le lugubre murmure,
Dont le son lent et sourd attriste la nature.²³

²² Saint-Lambert, *Les Saisons*, 1795, p. 69.

²³ Saint-Lambert, *Les Saisons*, p. 77.

No poem of this period better shows descriptive art as something to be learned from "rhetorics." In the manner of his day Saint-Lambert not only authorizes the occurrence at *noon* of a violent zephyr by a citation from the fourth book of the *Iliad*, but supports even so general a phenomenon as the happiness of rustics by an idyl of Theocritus, the fifteenth. For our benefit he compares, in foot-notes, his borrowings with the originals. Here are a few from Thomson. Thomson's lines,

A boding silence reigns
Dread thro' the dun expanse,

are rendered by Saint-Lambert,

Il succède à ce bruit un calme plein d'horreur,
Et la terre en silence attend dans la terreur.

Thomson's

Short is the doubtful empire of night,

becomes

Son empire est douteux, son regne est d'un moment.

Thomson's

The wide glittering vast of burning sand,

is rendered by

Des sables éclatants la stérile étendue.

But while there are these minor resemblances, and while the chances are that the general plans of any two poems on the seasons would be in the eighteenth century very much the same, there is the evident difference that Saint-Lambert has to write a poem mainly about love in order to please his readers and that Thomson does not. Saint-Lambert's Chloe, "timide et tendre," and his Sylvandre, conquering her modesty by his "transport,"

À la douce clarté des flambeaux de la nuit,
Sous un berceau de myrte où l'amour les conduit,

"confound their souls" to the song of the nightingale. The act is approved by animals and birds representing nature, and by the sacred maternal instinct representing humanity. When Thomson sets his English country idyl into the midst of *Summer* it is quite properly hedged about by fine maidenly language and English literary modesty.

It is interesting to note that Roucher, who wrote in 1780 *Les Mois* to improve on Saint-Lambert, felt that the author of *Les Saisons* was too cold. He compares Saint-Lambert and Gessner. "Here all is cold, and didactic; in Gessner all is feeling, all is love. Saint-Lambert paints without color; Gessner is a brilliant colorist. In short in the verse of Saint-Lambert I feel that I am reading prose, and in the prose of Gessner I feel that I am reading verse."⁸⁴

It is much the same case with the Abbé Delille, the translator of Vergil and of Milton. He boasted of having made fifty sunsets. He borrowed a color from anybody, Gessner, Haller, Gray, Aken-side, Goldsmith, Darwin, and yet once mixed on the palette of French pastoral art it has no longer obvious traces of the originals. His long poem, *Les Jardins*, is a book of advice rhymed from the landscape-gardening manuals of the day, and no doubt inspired in phrase by Gessner and Thomson. Delille looks back to Father Rapin's Latin poem about gardens, translated in 1773 and again in 1782, which he criticizes for having too regular a plan, for being too much like a catalogue. He strings his own descriptions of famous gardens and his horticultural advice more at random. He makes some attempt at describing Twickenham, Blenheim, Stowe, and other English parks, and his anglo-mania is apparent in such an outburst as this over the Derbyshire valleys:

Loin de ces froids essais qu'un vain effort étale,
Aux champs de Middleton, aux monts de Dovedale,
Whately, je te suis; viens, j'y monte avec toi,
Que je m'y sens saisi d'un agréable effroi!⁸⁵

The effect of the *Jardins* is not unlike that of Mason's *English Garden* in a more poetical tone. But neither anglo-mania nor the influence of Rousseau could produce in eighteenth century France a *poète naturaliste* like Cowper or Wordsworth. If the English poetry failed to impress the French poetic mind in a fresh and

⁸⁴ See A. Guillois, *Pendant la Terreur—le Poète Roucher*, 1890, p. 40.

⁸⁵ Delille, *Les Jardins*, 1803, p. 88.

vigorous way it was because the French poetic mind was then so largely a second-hand affair, and more especially because it was so often engrossed in a rabid eroticism. And if the influence of Rousseau failed it was because it did nothing to emancipate poetry from the erotic obsession. Moreover if English ideas about nature failed of any true effect in France at this time it was not only because there was no matter for them to take root in, but also because there was no new language for their expression. Cowper, Burns, Wordsworth, even Crabbe, were discovering at this time a fresher, more specific and homely language for the poetry of nature. In France, on the other hand, as Delille says in the preface to his translation of the *Georgics*, 1769, this was still lacking. "Among us the barrier which separates the nobility from the people has separated their languages; the prejudiced have debased the words as they have the men, and there have been, let us say it, noble terms and plebeian terms. A superb delicacy has thus rejected a host of expressions and figures. The language in becoming more decent has become poorer."⁸⁶

There is really no new poetic description of nature in French poetry till Lamartine. I am not forgetting André Chénier. The more naturalistic boudoir school, poets like Parny, Bernis, Bertin, and Léonard, were never far from the conventionalities of a Bernard and a Gresset, and the decadent taste of the court. The erotic naturalists, like Roucher, Rosset, Saint-Lambert, Delille, were but faintly different from one another as imitators of Gessner, Thomson, or Cowper. Buffon, writing to Mme Necker, says: "I am not a poet nor have I wished to be one, but I love *la belle poésie*; I live in the country, I have my garden, I know the seasons and I have indeed lived through the months; so I wished to read a few cantos of these poems so much praised, of these *Seasons*, these *Months*, and these *Gardens*. Well, my discrete friend, they have bored me, even utterly disgusted me, and I said in my ill humor: Saint-Lambert, on Parnassus, is but a clammy frog, Delille a toad, and Roucher a night-robin. None of them knew, I do not say not how to paint nature, but not even how to present a single trait, well characterized, of her most striking beauties."⁸⁷ At the time of the Revolution, Citizen Le Suire wrote in the preface to his "epic," *Le Nouveau Monde*, "We have, it is true, a class of poetry

⁸⁶ Delille, *Œuvres*, 1833, I, p. 19.

⁸⁷ Cited in Godefroy's *Histoire de la Littérature Française*, p. 423.

of our own, which is very smiling and seductive, in Gresset, Bernard, M. le Cardinal de Bernis, M. de Saint-Lambert, M. Dorat, etc.; it bears the imprint of our society (but it is not in this society I have been bred); it is a resultant of all objects and sentiments familiar to our authors *à la mode*. Their character conforms to that of the nation. Formerly this was naïveté; today it is gallantry."⁸⁸

Gallantry masquerading under Rousseauism as the philosophy of the simple life, that is what we see in the pastoral at the end of the century. It is a part of the humor of the age, part of its irony. It is also not out of keeping with Rousseau's paradoxical teaching. "As for his doctrine," says the Citizen Le Suire, "I have never regarded it as other than a tissue of paradoxes delivered with the greatest eloquence; and I believe it would be as easy to refute Jean-Jacques, as it would be difficult to write as well as he does."⁸⁹

⁸⁸ Le Suire, *Le Nouveau Monde*, Paris, 1800, p. xii.

⁸⁹ Le Suire, *Le Philosophe Parvenu*, London, 1787, p. 8.

VI

ROUSSEAU, BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, AND CHATEAUBRIAND

1. QUESTIONS OF STYLE AND INFLUENCE

In connection with Rousseau it always remains to speak of Bernardin de Saint-Pierre and Chateaubriand; in connection with them one inevitably refers to Rousseau. Of the beaten paths of criticism this is as well worn as any, but across our subject it is a path that has been too often travelled with a predisposition for one kind of view. Yet the view of nature obtained from different parts of it is by no means the same. By this I mean that the resemblances among these writers are not so close as is often imagined, nor are they resemblances to be understood at a glance. They are chiefly in matters of style. The resemblances of moral idea or of inherent motive are by no means so striking. Rousseau is alone in the force and originality of his *Confessions*, to which the beautiful and important *Mémoires d'Outre-Tombe* are not comparable, in the social import of the *Nouvelle Héloïse*, to which the "lesson" of *Paul et Virginie* is a mere idyllic fancy. Bernardin de Saint-Pierre in the narrative charm of *Paul et Virginie* goes beyond the others, and in the unreasonableness of his *Études* falls far below them. Chateaubriand, with the sensuous glamor of his religious pieces, makes a unique impression—he is the greatest poet of the three. Yet if these are fundamental distinctions, it must be added that there are, especially in the tone of these writers, fundamental similarities.

There is, of course, some truth in the commonly repeated opinion that Bernardin de Saint-Pierre and Chateaubriand learned directly from Rousseau the art of a poetic prose which Rousseau had himself got less directly from d'Urfé and Fénelon. But in analyzing such a development it is well to distinguish the motives of the various writers. Obviously, motives are to be discovered both in subject and style, between which no permanent distinctions can exist. Yet if, for the moment, we substitute for *subject* and *style* such words as *knowledge* and *tone*, may we not go on to say that it is in his subject or his knowledge or his equipment that a

writer's motives are obviously seen, and that it is in his style or his tone that they are more subtly felt? Now, none of these writers is so heavily equipped with matter or knowledge that he cares far more for it than for the chance, apropos of it, to exploit himself. But Rousseau's equipment in matter and knowledge is the weightiest. What he has to say is pressed from him more by what he knows, more by the convictions of his experience, than is the case with his two successors. What though his experience was often deluding, and his convictions often illogical, his great effort is to be sincere, to tell all. If he is more egotistical than the others, it is because his knowledge is more entirely his ego, got by the analysis of himself. The opening sentences of the *Confessions* and of the first *Rêverie* offer evidence enough of the egotistical conception of his purposes. He has thought them all out and his purposes are firmer, he knows them better, than is the case with the others. So he has a simpler and a more vigorous style than they have. Though it is by no means a rugged style, though it has melodies that deceive the ear into believing that what can be sung can be excused, it is not the siren strain of Chateaubriand. Rousseau has the modern purpose of accomplishing, through exploitation of himself, a social reform, and his style retains a definite relation to practical ends.

But Bernardin de Saint-Pierre and Chateaubriand are in their poetical prose not primarily thinkers at all. Bernardin's strangely miscellaneous career seems to have robbed him of a sense of fact for fact's sake, and Chateaubriand as an artist is predominantly a dreamer. Their purposes, different enough in detail, are alike in a poetic desire to construct beyond matter and knowledge a convincing illusion—by means of a purely imaginative logic. This *structure*, depending for its strength almost entirely on the maintenance of a charming style, is their purpose. Truth of experience is for them not the actual experience or the fact, but the artistic recollection, the dream, the emotional aftermath. From the coaxing of a pretty sentimentality to the creation of a mood almost sublime, Chateaubriand both hides his purposes and accomplishes them by subtleties of tone.

This analysis suggests the history of pastoral prose style. It is a style or a tone that tends to become more significant than the subject matter. In poetry itself, as Goethe was fond of saying, the idea is everything. But in poetic prose the style is everything.

The story of Julie in newspaper French would have been merely the details of a bourgeois scandal; but the story of Paul and Virginia in any language but Bernardin's, or the story of Atala in any medium but Chateaubriand's, would have been the maundering of witless enthusiasts. Here the all-dominating phase of the idea is style. Not that these latter two writers are not essentially serious. They have, indeed, by taking too sympathetically the ideas of pastoralism, beautified its illusions to the point of being convinced by them. Their flights of sheerest fancy begin to look to them almost like truthful idealizations. They begin to prefer magic to logic. Only by a magic of style may such blood as flowed in the veins of Julie and Saint-Preux be turned before our very eyes into a kind of warm, innocent milk in the veins of Chactas and Atala, of Paul and Virginia. No mere analytical skill could make this transformation. The illusions of style are here complete, of style in which a dreamer's ideas will appear, not as poetic visions, but as reality.

Though Chateaubriand had abandoned theoretically the fallacies about the innocence of man in a state of nature, though, after living with the Mohawks, he scoffed at the "ideal savage" and cried, "Avec ce mot de nature on a tout perdu," he was quite able for the sake of poetry to patch up the old nonsense in more fantastic guise than ever, and, with a touch of religiosity to moralize it for him, he could at times believe in the thing as thoroughly as if the fundamental fallacy were of his own invention. His savages, not so much idealized by nature as consecrated by religion, wander arm in arm from Florida to the Ohio, protecting themselves from their mutual passions with a few shreds of convention held together by a religious vow, and succumb only when the "sanction of nature" seems complete.

If this were all for the sake of poetry, who would desire in such stories moral logic? Who is not even a little shocked when Paul and Virginia, after a childhood of naked innocence together, make love almost as if they were in a salon at Versailles? Who, but the author of *Mademoiselle de Maupin*, pretends to be immorally affected by the moonlight in *Atala*? There is a fantastic incongruity in life; why should it be eliminated from romance? A pastoral is a happy myth to be understood through mythical glamor. Truth and the poetic impressions of a sensuous brain are recognizably different things. But these writers, having con-

ceptions of ideal truth which they sought to communicate entirely through sensuous impression, came finally to mistake the impression for the truth. Between Chateaubriand and Rousseau there are, for example, fundamental differences in ideas of moral justice. Rousseau clearly recognizing his moral paradoxes as such knows that they must be paradoxically defended.⁹⁰ He can only say of his characters: "Their errors are more engaging than the wisdom of the wise. Their honest hearts, even in their transgressions, bear still the prejudice of virtue." Chateaubriand's priest in the wilderness, on the other hand, reassures us with a higher authority: "If you have succumbed, eh bien! poor wandering lamb, the good shepherd will conduct you to the flock. The treasures of repentance are open to you. It takes rivers of blood to efface our sins in the eyes of men; a single tear suffices with God."

While both these points of view are sentimental and might in the literal minded lead to moral confusions, yet it will be well before deciding between them to look to another aspect of the matter. Joubert said perfectly: "In *Atala* and *René* the passions are covered with long white veils." That is an acute ethical criticism; but is there not here another aspect to consider besides the ethical? Let us admit that Chateaubriand sanctions love by an accompaniment of natural influences that are irresistible to the "poor wandering lambs," and that he preserves sin from vulgarity by a consecration in memory and repentance. Yet *Atala* is not part of an ethical theory or of a philosophy. It is a poetical extravaganza involving a form of sentimentalized religion that to the sentimentally devout can be inspiring. If its obvious contradictions beguile such a person, and if his imagination is seduced by them, it is still not seduced for the sake of a philosophy, nor is he led by a philosopher to witness the course of a seduction. At the end of Rousseau's *Julie* one is tempted to ask some very childish questions. After all, what avails the long finale on the bringing up of children and the management of servants? Do we believe the hero was really thus cooled and quieted, after several hundred pages of ecstatic passion? Can philosophy so completely

⁹⁰ See the last chapter of J.-F. Nourrisson's *J.-J. Rousseau et le Rousseauisme*, 1903, for an analysis of the paradoxes of Rousseau's theories of the state of nature. Also, Streckeisen-Moultou, *Œuvres et Correspondences Intédites de J.-J. Rousseau*, p. 360.

assuage desire, and liberty bring about its own cure? Is there not, rather, a naïve neatness in this sentimental logic that fools the innocent and corrupts the experienced? For innocence and experience, and even wisdom, are here all thrown away for the sake of reforming a person who was too sentimental ever to have appreciated the extent of his vagaries. Is not the moral of the tale merely this: Let a girl be as fond and foolish as she pleases, so long as she marry later on a man of fifty who will make it his main interest in life to procure the sanity of her distracted lover at whatever danger to his family peace? In such mood have many people closed the *Nouvelle Héloïse*. But of the romances of Bernardin or Chateaubriand no such questions are to be asked. Their lack of logic is as obvious and as unobtrusive as a bit of poetic license. It has nothing to do with the tangled question of a social conscience, with Montesquieu or with Hobbes. If Chateaubriand, for the sake of poetry and for the sake of a poetic repentance to come, allows nature to have her way, he ultimately opposes to nature and natural instincts the Catholic Church and the innateness of conscience. Rousseau describes the course of carnal love that should bring dishonor to its devotees, but which meanwhile so fires their emotions and ennobles their sentiments as to leave them with hardly a trace of shame. Chateaubriand describes the course of passion so poetically, so mildly, so extenuatingly, that the poor, frail creatures, caught in its mysterious current, are to be forgiven at the outset; and the nun's veil and the treasures of repentance to come already enshrine the very emotions which are otherwise hurrying them on to perdition. This is sentimental poetry; the other is sentimental logic.

More light can be thrown on the general significance of these distinctions if we consider how Bernardin de Saint-Pierre's fallacies and Chateaubriand's are related to those of Rousseau through the old inconsistencies or make-believe of Arcadian pastorals.

Rousseau had seen in nature evidences of a natural law which he interpreted as the supreme right. For him, what nature sanctioned was right, as the "instinctive good;" but society, curbing nature, had imposed instead the "conventional good." And therefore, since nature and essential innocence had been corrupted by society, the cure was to be a re-simplification of social customs.

Rousseau's pupil Bernardin de Saint-Pierre, a poet gone astray in science, saw something more in nature than the natural law, or

rather he saw there a new natural law. He saw evidences of a divine right, something higher than either the sanction of nature or of the ways of man. He established it by evidences from design in the universe, by man's appreciation of harmony and beauty, an argument which he arranged in sentimental form suited to popular taste. He found, for instance, that the contrasts and harmonies of nature obey a new law, that of beauty, and that physical organizations are determined by moral sentiment. He discovered that naturalists had never before been occupied with this research, only poets. He quoted Rousseau's reply to a remark of his on the stupidity of philosophers in this matter—"C'est que quand l'homme commence à raisonner, il cesse de sentir." And having finally established both by poetic observation and by scientific intuition that God set up the natural law for the admonition of man, he proceeded to apply the natural law as a cure for the evils of society. As Mlle Arvède Barine remarks, "By the strength of his love for nature he confounds it with the Divinity and adores the works instead of the author of them."⁹¹ But Bernardin de Saint-Pierre, in making God and nature one, made what seemed to him a logical deduction from Rousseau's doctrine of the innocence of the state of nature.

Chateaubriand has a very different doctrinal view of the state of nature. Though it is true that in the fifth book of the *Génie du Christianisme* he finds in the marvels of nature proof for God's existence, much as Bernardin finds it, still Chateaubriand knew, just as Parny and Bertin knew, that natural innocence does not necessarily exist in the state of nature and moreover that it would have in a state of society no social advantage whatever. Chateaubriand and many another traveler to the colonies had seen that the corruption of so-called natural law occurs as generally in a state of nature as it does in a state of civilization. So Chateaubriand, in the preface of the first edition of *Atala*, takes the trouble to say, after explaining that the tale is but a sort of poem, partly descriptive, partly dramatic: "For the rest, I am not, like Rousseau *un enthousiaste des sauvages*; and, although I may have perhaps as much to complain of in society as that philosopher had to praise in it, I do not believe that *la pure nature* is the most beautiful thing in the world. I have found it very ugly whenever I have had

⁹¹ Arvède Barine, *Bernardin de Saint-Pierre*, Translated by J. E. Gordon, London, 1893, p. 148.

a chance to observe it. Far from holding the opinion that the man who thinks is a depraved *animal*, I believe that it is thought that makes man. With this word *nature* you have wrought universal havoc." Chateaubriand goes on to say that in the epilogue he has summed up the "moralities" of *Atala*. Turning there, we find them described as follows: "I see in this story the picture of the race of hunters and laborers: religion, first legislator of men; the dangers of ignorance and of religious enthusiasm, opposed to higher truths, to love and the true spirit in the New Testament; the strife of the passions and of the virtues in a simple heart; finally the triumph of Christianity over the most frothy sentiment and the most terrible superstition; love and death." Thus Chateaubriand's solution of the problems of social evil is not a return to the simple life, to innocent nature, nor is it an application of the divine natural law, but rather it is open recourse to Catholic Christianity, to repentance and absolution.

2. BERNARDIN DE SAINT-PIERRE'S ILLUSTRATION

But while the ethical values of "nature" soon changed from Rousseau's estimate of them, nature itself and natural description lose no artistic value in the whole canvass. With Bernardin de Saint-Pierre, far more than with Rousseau, description becomes a new art. Rousseau, though looking at nature with heightened emotion and though looking at a grander sort of nature than had decorated the pastoral romances, still lacked for his romance the first requisite of a descriptive vocabulary—an exactly observant eye, an eye for detail. His artistic purposes with scenery were, until he wrote the *Confessions* and the *Rêveries*, essentially those of the pastoral poet, abstract and emotional rather than concrete and external. But Bernardin is already capable in 1773 of vivid objectivity, of writing largely for the sake of the scene itself. In her book on Bernardin de Saint-Pierre, Mlle Barine has exhibited the finest places in the *Voyage à l'Île de France*. She first quotes Bernardin's own statement of the difficulty he found in developing a picturesque vocabulary to serve other ends than those of pastoral poetry. "The art of depicting nature is so new," wrote Bernardin, "that its terminology is yet un-invented. Try to describe a mountain so that it shall be recognizable: when you have spoken of the foundation, of the sides, and the summit, you will have said everything. But what variety is there in those

forms bulging, rounded, extended, here flattened, there hollowed, etc.! You can find nothing but paraphrases. . . . It is not astonishing, then, that travelers give such poor accounts of natural objects. If they describe a country to you, you will see in it towns, rivers, mountains; but their descriptions are as barren as a geographical map: Hindostan resembles Europe; *there is no character in it.*"⁹² There are, as Mlle Barine says, eighteenth century accounts of travels in which one might confound a landscape in the East with one in Touraine. Travelers did not see the specific differences in landscape that we see, and therefore, they did not develop a vocabulary to express them.

Bernardin de Saint-Pierre, more particularly than Rousseau, began to enrich the language with specific descriptive phrase. Here, for example, is a sketch of the harbor of Lorient at the outset of the voyage: "A strong wind was blowing. We had crossed through the town without meeting any one. From the walls of the citadel I could see the inky horizon, the island of Grois covered with mist, the open sea tossing restlessly; in the distance great ships close-reefed, and poor sailing luggers in the trough of the sea; upon the shore troops of women benumbed with cold and fear; a sentinel on top of a bastion surprised at the hardihood of those poor men who fish with the gulls in the midst of the tempest."⁹³ Mlle Barine contrasts the description of the storm at sea in *Télémaque*, which Fénelon took from Vergil and which Vergil had in turn taken from Homer, with a carefully detailed account of Bernardin's of a typhoon in the Mozambique Channel. Again she contrasts this with a far more imaginative account of a storm from Loti's *Pêcheur d'Islande*, after which she finds Bernardin in his turn flat and lifeless. However that may be—and I feel that there is often a fussiness, an over-analysis, in the work of such men as Loti and Joseph Conrad—their forerunner describes the *scènes de voyage* with a clear, observant, modern eye, "with his eye on the object." Even when following the pastoral thesis he learns to abandon the conventional phraseology that resulted from seeing objects through a haze of pastoral reminiscence, a film of Vergilian glamor.

Yet if objective description is his forte it should be remarked in passing that pastoral reminiscence was part of his inspiration,

⁹² A. Barine, *Bernardin de Saint-Pierre*, London, 1893, p. 51.

⁹³ A. Barine, *Bernardin de Saint-Pierre*, p. 52.

and one cannot say that, had he missed the influence of Rousseau, he might have written more reasonably than he did. In fact, it was Rousseau who saved him at one time from going to an extreme of whimsicality. For, inspired by *Julie*, *Robinson Crusoe*, *Télémaque*, and the *Astrée*, Bernardin was once bent on composing a vast pastoral prose-epic, *Arcadie*, no doubt to be a description of the ideal republic he had intended in his mad youth to found on the Aral Sea. Rousseau discouraged him. He told the enthusiast that the land of virtuous shepherds did not exist, that he himself had found the beautiful Lignon to be nothing but a country of blacksmiths. The belated Arcadian was hard to disillusionize, but he never completed his fantastic plan, and we know from a few fragments included in the *Études* that we have nothing to regret.

Objective description is Bernardin's forte. None the less he has an extra interest because of a set of sentimental, or pseudo-scientific, notions that he held about the purposes of beauty in the universe. To the modern reader of the *Études de la Nature* it appears that he goes quite out of his way to picture a world of unreality. The central thesis of the work is, as I have said, the proof by the argument from design of divine intervention in the universe.²⁴ We must not stop here over the absurd incongruities of his evidence. His statement that the divine purpose of volcanoes is to consume the resinous oils that pollute the ocean, is only more obviously specious logic than that God causes birds to sing primarily for the entertainment of man. Contemporaneously with Wordsworth's view this was Bernardin's view of *God in nature*. Such crudities are as far as spiritual insight leads him in reading the riddle of the universe. Yet it is just because of such entirely whimsical methods of observation that he developed that rhapsodic descriptive style which makes his treatise a kind of prose hymn to the spirit of beauty. What Bernardin cared most for was not

²⁴ *Études de la Nature*, 1784-1791, 5 vols. In Vol. IV, *Paul et Virginie* appeared in 1788. In 1815, after Bernardin's death, came three volumes of *Harmonies de la Nature*. Bernardin's temper can be accurately gauged on nearly any page of his works. The following passage from that section of the *Études* called "Plaisir de l'Ignorance" is typical: "O mystère, couvrez ces vues ravissantes [of the heavens which are made purposely mysterious to man, as may be seen by the two black mists in the sky below the southern cross] de vos ombres sacrées. Ne permettez pas à la science humaine d'y porter son triste compas." Ignorance, however, stretches on forever. "I keep from informing myself on my solitary walks to whom belongs that castle in the distance."

philosophy but nature, "this living, changing spectacle which we call a landscape." He argued his thesis not by reason but by sentiment, and, having found for his notions some chance illustration, however far afield, he came to regard the beauty and the sentiment with which he proceeded to embellish the illustration as proof of his original proposition. "From end to end it (the *Études*) is nothing but descriptions," says Mlle Barine, "of the tropics, of Russia, of the Island of Malta, of Normandy, of the environs of Paris. His travels had taught him to observe. The hurricane in the Indian Ocean, and the aurora borealis of Finland, had made him more sensitive than ever to the sweetness of French scenery, to the charm of a bit of meadow, or a hedge in flower. He is, besides, much more sure of himself than in the beginning, much more capable of depicting whatever struck his fancy. . . . There is an end of general descriptions and abstract epithets; at the first glance we are made to distinguish the characteristic of each tree, each tuft of grass, the color of every stone, and the merging of those particular and manifold impressions in a general impression."⁸⁶

Paul et Virginie was originally intended as part of the *Études*, and was first printed as such in the fourth volume. It is, theoretically, an illustration of the general thesis that nature is good, that a Divine Providence has ordered everything for man's pleasure, and that it is only man's failure to understand the providential arrangement that ever causes him distress. The unhappiness which the parents of Paul and Virginia had contracted in "society," vanishes before the harmonizing influences of nature in the Isle of France. Here, where the two children are born and where they live far from corrupting influences, and where they are left utterly to the guidance of nature, they can grow steadily toward natural perfection. Evil and unhappiness reappear only through contact with civilization. Yet the value of the story as a work of art depends largely on the fact that this thesis is often forgotten in the descriptive poetry with which the author colors the illustration. The emphasis is not on his philosophical contentions but on the details of the picturesque background. The embowering innocence of nature, the guardian influence of tropical beauty that surrounds Paul and Virginia as

⁸⁶ A. Barine, *Bernardin de Saint-Pierre*, London, 1893, pp. 141-142.

they grow up, are described far more for their own sake than for their ulterior values.

When Paul and Virginia played pantomimes, "the place generally chosen for the scenes was the cross-roads of a forest, whose glades formed around us several arcades of foliage. In their midst we were sheltered from the heat during the whole day; but when the sun had sunk to the horizon, his rays, broken by the trunks of the trees, were divided among the forest shadows into long luminous beams, producing a most majestic effect. Sometimes his whole disc would appear at the end of an avenue and make it brilliant with light. The foliage, lighted from below with the sun's saffron rays, shone with the glow of topaz and emerald. The tree trunks, mossy and brown, seemed to be changed into columns of antique bronze; and the birds already gone to rest in silence under the dark leaves, there to pass the night, surprised by the vision of the second dawn, would all salute the star of day with a thousand songs."⁹⁶

In *Paul et Virginie* the value of natural description as an accompaniment to emotion is seen to depend, more than in *Julie*, on the careful working out of concrete details. The result is that the effect is more natural and far more subtle than is the case in the older pastoral when every bird and flower is endowed with amorous symbolism.

"One of those summers, which desolate from time to time lands situated between the tropics, came to spread its ravages here. It was toward the end of December when the sun, at Capricorn, heats the Isle of France for three weeks with vertical fire. The southeast trade, which reigns there nearly all the year, was blowing no longer. Long whirlwinds of dust rose from the roads and remained hanging in the air. The ground was everywhere parched and cracked, the grass was scorched, hot exhalations issued from the mountain sides and most of the brooks were dry. Never a cloud from the sea, but all day long burning vapors rising above the plains, and appearing at sunset like flames of a conflagration. Night itself brought no refreshment to the kindled air. The moon, all red, rose on the misty horizon with an awful grandeur. The herds, stricken on the slopes of the hills, stretching their heads toward the sky, craving air, made the valleys echo

⁹⁶ Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, edit. Auguste Dupouy, 1920, p. 61.

with their doleful bellowing. Even the Kafir who kept them lay flat on the ground to find a little freshness; but everywhere the sun was scorching and the choking air hummed with the murmur of insects that sought to slake their thirst in the blood of men and animals."⁹⁷

Notice that here is nothing that the pastoral school would have thought especially valuable for a scene of passion, yet when Bernardin continues: "In one of these burning nights, Virginia felt redouble all the symptoms of her longing," we feel the sensational value of it at once. We have been prepared without knowing it for that most emotional scene where Virginia goes to bathe in her pool. Compared with this the moonlight evening when Paul declares his love for her is closer to tradition, and yet even there the glamor is not the glamor of d'Urfé or of Rousseau.

"Virginia left the table first, and . . . Paul followed her soon afterward, and sat down beside her. They were profoundly silent. It was one of those delicious nights so common in the tropics, but the beauty of which the most skilful pencil could not render. The moon appeared high in the sky surrounded by a curtain of clouds which her rays slowly dissipated. Her light spread insensibly over the mountains of the island and over their peaks which shone with a silvered green. The winds were still. One heard in the woods, in the depths of the valleys, on the high rocks, the little calls, the pleasant murmuring of the birds who caressed each other in their nests, gladdened by the brightness of the night and the quiet of the air. The insects rustled under the grass. The stars shone in the sky and were reflected on the bosom of the sea which repeated their trembling images. Virginia swept with distracted looks the vast and somber horizon."⁹⁸

If at certain points Bernardin's moral philosophy was foggy his descriptive art was clear. If his error lay in taking Rousseau's experimental ethics as fundamentally true, and in continuing to build thereon till the ultimate conclusion grows evidently false, this does not wholly mar the exterior effects of the fabrication. His art beguiles our senses, and for the time our reason is silent.

⁹⁷ Ibid., p. 66.

⁹⁸ Ibid., p. 77.

3. CHATEAUBRIAND'S ILLUSTRATION

Chateaubriand wrote after criticism had exposed the misconceptions of both Rousseau and Bernardin de Saint-Pierre.⁹⁹ He could hardly have failed to mark the incongruity of any doctrine advocating a *cure by nature* as a solution of the problems of society. He did not, however, discard the problems. In fact, he stated them as before, and then asked this question: If nature is fundamentally good, what part does Christianity play in the universe? He reverted, in short, from the misconceptions of a philosophy to the dicta of a religion. Human nature, he explained, is frail; if social convention does not fortify it, neither would the state of nature make its acts innocent. It can be purged and saved from corruption only by religion, and especially by the offices of the Roman Church. It can be purged only by repentance and saved chiefly by absolution.

That is Chateaubriand's thesis—fully as reasonable as the premises of revealed religion, and seemingly a part of the logic of Christian theology. Yet Chateaubriand constantly illustrates this thesis in a way to confuse it with the old doctrinaire philosophy. As a thinker he abandons Rousseau and Bernardin de Saint-Pierre; as an artist he is still much with them. And it is as an artist and not as a thinker that Chateaubriand has the largest claim to our attention.

Before going further into a set of rather fine distinctions which cannot be at once entirely clear, let me illustrate these points generally. In the story of Velléda in the *Martyrs*, Chateaubriand represents the Christian hero, Eudore, succumbing to a "pagan" temptation; and he surrounds the scene of final seduction with all the accessories of beckoning nature, with a nature far more powerfully seductive, in fact, than ever it was in Rousseau. But while the scene is here an extenuating circumstance, a sympathetic explanation of the hero's weakness, it is an artistic accessory rather than a moral palliative. Eudore is a Roman officer, commandant of

⁹⁹ In Book V of the *Génie du Christianisme*, Chateaubriand makes an argument from design somewhat similar in its line of reasoning to Bernardin's in the *Études* but without patent absurdities of illustration. Chapter XXXI, Book II, of the *Essai sur les Révolutions* begins: "There is a God. The grass of the valley and the cedars of Lebanon bless him, the insect sounds his praises, and the elephant salutes him at sunrise . . . man alone has said: there is no God." *Œuvres*, 1832, I, p. 478.

Armorica; and Velléda, a marvellously beautiful Gallic maiden, daughter of a great druid, has fallen in love with him. She is beside herself with a passion which renders her utterly "natural." Eudore has for some time controled himself. But one night, while awaiting an attack by sea from a certain Gallic tribe, he goes out along the shore to inspect the defenses. A storm is rising, ominous for the attack, since the Gauls, sons of nature, always choose such times for their expeditions.

"At the end of a dangerous stretch of shore, on a beach where but a few weeds grew in the sterile sand, there rose a long line of druidic stones like the tombs where I had first met Velléda. Beaten by winds, rain, and storms, they stood solitary in the midst of sea and land and sky. . . . The loneliness of this spot and the fear it inspired seemed to favor an attack from the barbarians; therefore I knew it to be my duty to place a guard on this shore, and I resolved to pass the night there myself.

"A slave whom I had sent with a letter to Velléda returned it. He had not found the druidess; she had left her father about the third hour of the day, and they did not know what had become of her. This news only increased my alarm. . . . Devoured by remorse, I sat far from the soldiers in a nook apart. Suddenly I heard a noise and thought I saw something in the darkness. I grasped my sword, rose to my feet, and ran after the phantom which fled from me. What was my surprise when I seized Velléda!

" 'What!' she said in a low voice, 'it is you! You knew that I was here?'

" 'No,' I replied, 'but you, are you betraying the Romans?'

" 'Betray!' she retorted, indignant. 'Have I not sworn to you to take no part against you. Follow me, you shall see what I am doing here.'

"She took my hand and led me to the highest point of the last druidic rock. The sea surged below us among the pebbles with a horrible sound. The flying water, driven by the wind, lashed against the rock and covered us with brine and small points of fire. The clouds fled across the face of the moon, which seemed to be rushing through this chaos. . . . At this moment, [as Velléda is telling her superstitions about a boat that carries souls of the dead over to the isle of the Bretons], a furious wave came rolling along the rock, shaking it to its foundations. A blast of wind rent the clouds, and the moon let fall a pale light on the

surface of the waves. Sinister noises rose along the shore. The sad bird of the rocks uttered his call like the cry of distress of a drowning man. The sentinel, terrified, summoned to arms. Velléda started, stretching her arms toward the sea, crying—"They await me!"

"She was throwing herself into the waves. I held her back by her veil.

"O Cyrille! how can I continue this story. I blush with shame and confusion, but I owe you an entire confession of my faults. . . . Exhausted by the struggles I had sustained against myself, I could not resist this last evidence of Velléda's love. So much beauty, so much passion, so much despair, in turn, deprived me of reason. I was vanquished. 'No,' said I, in the midst of night and tempest, 'I am not strong enough to be Christian.' I fell at Velléda's feet.

"Hell gives the signal for this dismal marriage; the spirits of darkness howl in the abyss, the chaste wives of the partiarachs turn their heads, and my protecting angel, veiling himself with his wings, remounts toward heaven."¹⁰⁰

Temptation is natural; the acts of nature appear to be sanctioned by nature, but they are not therefore innocent. For nature itself is immoral, and innocence comes through religion alone; otherwise there would be no need for religion. Nature must be redeemed from natural corruption by means of the Church. Velléda, the pagan, has no restraint against her nature; in turn, she kills herself from natural shame. Eudore falls morally, it is true, but religion rescues him from natural corruption; he repents, and expiates his sin by atonement.

This reasoning seems orthodox, and if it contains a fault, it is one by no means so easy to point out as the faults in the reasoning of Rousseau or of Bernardin de Saint-Pierre; for this reasoning is not based on the essential innocence of man in a state of nature, or on the providential laws of beauty and harmony. Such considerations are particularly excluded. Yet the reader of the *Martyrs* or any of Chateaubriand's stories feels that much of the old sentimentality hides there in forms more subtly unethical, perhaps, than before. One reason for this is that the allurements of love (or nature) enhanced by natural scenery, and the joys of repentance enhanced by the glamor of the Church, are described in too much the same tone. In other words, Chateaubriand the

¹⁰⁰ Chateaubriand, *Œuvres*, 1832, XIII (*Les Martyrs*), pp. 311-314.

artist so far excels Chateaubriand the moralist that the reader, lost in admiration of his art, forgets for the time the existence of a moral issue. Nor, in truth, is there ever really a moral issue. The beautiful frailty of human nature seems to be sanctified in the very passions which will straightway subside into a religious afterglow and then into a moral calm. Without the accompaniment of a constantly alluring scene, and without that wonderful whiteness of style in which Chateaubriand reveals the warmth of feeling, the stories of Velléda, Atala, and René would seem either banal or wholly extravagant. It would be sophistication indeed to subject to cold scrutiny behavior screened by an elaborated exoticism. If in the entangled scenery of Chateaubriand's American forest we utterly forget a thesis that never really existed, surely we should not, on emerging, resurrect such a ghost only to prove our moral attitude. But such contradictory reasoning is the very proof that you have been thoroughly hoodwinked! cries some one like the author of *Mademoiselle de Maupin*. *À la bonne heure!* Meanwhile, we have been travelling with a painter, not with a preacher.

It is with Chateaubriand the painter that we shall always be ultimately concerned. For he is a painter rather than a thinker, and even when reason fails him he can continue to create certain allurements of color. Joubert's word for him was "enchanter," a man who may throw reason to the winds and *thereby* be safe from analysis. If neither the story of René's infatuation for his sister, nor the story of Atala's love-wanderings from Florida to the Ohio is in itself plausible or quite pardonable, and if the figures themselves of Atala and René are still less convincing—less convincing, let us say, than the figures of Werther, Obermann, Lara, or Manfred—yet Chateaubriand's enchantment successfully neglects reality. So we are here ultimately concerned, not with reason and knowledge but with a temperament and a style. To understand this temperament one must pour over *René* and the *Mémoires d'Outre-Tombe*, one must study the pitiful life of Chateaubriand's sister, one must understand something of the facility of emotion in these people—a facility that creates for them the recurrent temptation of enlarging life to the dimensions of their extravagant purposes.

Emotion in the average normal being somewhat cramps expression; in the man of greatest genius it sharpens the sense of

reality to the point of artistic truth; but in the sentimentalist emotion frequently produces a facility that creates its effects at the expense of truth. The average normal man, let him seem to himself the most poetic soul in the world as he walks beside the sea or through forests, is, none the less, when it comes to expression, in grave danger of strangling his dearest thought. And the average would-be poet, could one look within him at the crucial moment would show an unborn idea lying dead across his soul—not the idea, not the sentiment, that he finally expresses. But the sentimentalist is not so hampered. What is easiest to feel seems to him the most natural emotion and hence the truest. Facility takes the place of reason. In the end he will invent many an emotion solely for the sake of expressing it.

Now when Chateaubriand frees his soul, it is with few pangs of labor. He does not economize. He does not consolidate great effects. But he moves his hand and the words color the scene with that graceful diffusion which made Joubert name him "enchanter." It is all atmosphere.

"The night was delicious. The spirit of the winds gently shook her dark hair, scented with the fragrance of pines, and one breathed the faint odor of amber exhaled from the crocodiles under the tamarinds by the stream. The moon shone from a sky without a cloud, and her light, pearl gray, fell along the boundless tops of the forest. No sound was heard, save I know not what far harmony that reigned in the depths of the wood, like the soul of solitude sighing through the whole expanse of the wilderness." ("La nuit était délicieuse. Le Génie des airs secouait sa chevelure bleue, embaumée de la senteur des pins; et l'on respirait la faible odeur d'ambre qu'exhalaient les crocodiles couchés sous les tamarins des fleuves. La lune brillait au milieu d'un azur sans tache, et sa lumière gris de perle descendait sur la cime indéterminée des forêts. Aucun bruit ne se faisait entendre, hors je ne sais quelle harmonie lointaine qui régnait dans la profondeur des bois; on eût dit que l'âme de la solitude soupirait dans toute l'étendue du désert.")¹⁰¹

This in the history of French prose style cannot be counted as *fin de siècle* pastoralism. It is definitely new. (It is not poetically perfect by any means. The too frequent *ai* sound destroys its chances of lyrical perfection. Also there is a too rapid mixture of

¹⁰¹ *Ibid.*, XII, (*Atala*), p. 20.

impressions.) On the literary page Chateaubriand was less influenced by tradition and was more original than Rousseau. An extreme statement of the case is M. Bardoux's: "Rousseau did not break the tradition of the formalist spirit; he did not consummate a literary revolution; Chateaubriand did that." It is hard to agree with this when put so absolutely, but we may certainly say this, that without such a man as Chateaubriand in the next generation, Rousseau would not appear so prominently as the initiator of certain tendencies in literary art that are recognizable as revolutionary largely because of their consummation in the style of Chateaubriand.

In Chateaubriand's personal history one may perceive the development of this style. He was brought up in an austere castle at Combourg where, in fear of a proud, unsympathetic father, and in the midst of a large family of brothers and sisters of whom he was the youngest, he passed a youth of passionate loneliness. His youngest sister Lucile was his chief companion. Solitude and the sentimental sympathy of this girl were the sources of his poetic inspiration. From a tower of the castle he would watch the storms sweep across the flat Breton landscape, and listen to the thunder rumbling among the battlements. At sunset he would go to a circle of druidic rocks to the north of Combourg where his fancy took on an especially alluring color. "It was during one of these walks that Lucile, hearing me speak with ecstasy of solitude,¹⁰² said to me: 'You should paint all that!' The remark awoke the muse for me; a divine breath touched me."¹⁰³ Had he been a German youth of the next generation, he might well have developed an intense introspection; but being a Frenchman of the Revolution, he apparently could still ease most of the pain of his bursting soul in travels, love affairs, and in the delights of composition. One has but to read in the *Mémoires d'Outre-Tombe* the pages about his emotional boyhood, his romantic quest of the northwest passage, his fanciful devotion to his *sylphide* (a self-created phantom that grew into his Atala), to understand the larger

¹⁰² It is in *René* that Chateaubriand probably gives this "ecstasy" its most poetic form. Cf. such passages as, "Heureux sauvages! Oh! que ne puis-je jouir de la paix qui vous accompagne toujours! etc." "Hélas! j'étais seul, seul sur la terre! etc." *René*, edit. Levy, 1893, pp. 148, 157. See also the opening passages of the *Natches*.

¹⁰³ Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, edit. E. Biré, I, p. 142.

part of his temper as an artist. He does not always report facts truthfully, he was not greatly concerned for the hues of reality. His artistic pleasure lay in finding an enlargement of soul in the recollection of the past, a swelling of the imagination that heightens experience till truth and fact are lost sight of. But Chateaubriand, like Wordsworth, aimed at truth, at the emotion recollected until a similar emotion should actually take its place. "Most of my sentiments have remained at the bottom of my soul," he says, "or have shown themselves in my works only as applied to imaginary beings. Today though I still regret my chimeras without following them, I wish to climb up the slope of my youthful years. These *Mémoires* shall be a temple of death raised to the clearness of my recollections."¹⁰⁴

Chateaubriand went to America in 1791 to find the northwest passage. He saw General Washington and told him his project, admitting naively that it would not be so great an affair as founding a nation. Shortly, that new sense of proportion, which has come to so many Europeans after landing in America, caused Chateaubriand to abandon his original scheme, and it is likely that he contented himself with a trip to Canada and some sort of expedition to the Mississippi. He says he went down the river and and into Florida.¹⁰⁵ This is probably untrue. But one thing is evident. What he saw and what he experienced taught him the art of describing with that marvellous color of unreality which characterizes so much of his poetical prose. The land of Atala and of the Natchez is not the American forest of Cooper; it is the land of a poet's dream. And Chateaubriand's descriptions in general, whether of the American savannas or of the hills and seas of Italy and Greece, seem all to have a film of the same color, the "hues which are words" that his imagination always added to fact.

Compared to the variety of nature, the sensations of man are monotonous, and literary expression in any one writer, especially in a writer like Chateaubriand, however applied to a variety of scene, has in it an element of monotone. Now this monotone is something else than what we commonly mean by style. One does not necessarily find it in stylists. I do not find it in Stendhal, Balzac, Flaubert, or Maupassant, who represent a certain development

¹⁰⁴ *Ibid.*, I, p. 4.

¹⁰⁵ *Id.*, *Œuvres*, 1832, VI (*Voyage en Amérique*). See pp. 21, 83, 84.

in style. But I do find it in Lamartine, and Victor Hugo, and I find it in Chateaubriand.

"One evening I had wandered into a forest at some distance from the cataract of Niagara. Soon I saw the light fading about me, and I enjoyed, in all its loneliness, the beautiful spectacle of a night in the wildernesses of the New World. An hour after sunset the moon rose above the trees on the opposite horizon. A balmy air that the queen of nights brought with her from the east seemed, like her refreshing breath, to precede her through the forest. The solitary star climbed little by little up the heavens; now she followed evenly her azured course, now she reposed on masses of cloud that were gathering along the tops of the snow-capped mountains. These clouds, folding and unfolding their veils, spread out in diaphanous zones of white satin, dispersed in light flakes of foam, or formed in the sky fleecy banks so soft to the eye that one seemed to feel their softness and their elasticity."¹⁰⁶

These are the same sensations which René enjoyed in the Florida savannas, or, before that, as a boy while sitting on one of the druidic rocks near Combours and looking at "the gilded circle of the woods, the splendor of the earth, the evening star shining through the mists." One may say these are the same sensations he always had on a moonlight night at a certain balmy temperature. That is, all scenery for him, as he writes about it in recollection, is but an accompaniment to a recurrent and somewhat standardized impression, which he likes to revive, however, through a varying range of pictures.

"I wrapped myself in my mantle, and lay down under a laurel tree on the banks of the Eurotas. The night was so clear and so serene that the Milky Way in the reflection of the river seemed like a dawn, and by the brilliance of which one could have read. . . . I recall still the pleasure I used to feel while sleeping thus in the forests of America, and especially on awakening in the middle of the night. I used to listen to the sound of the wind in the wilderness, . . . or the murmuring of a distant waterfall, while my fire, half out, glowed dimly under the trees."¹⁰⁷

"Night came on clad in that beauty she only has in the wildernesses of America. The starry sky was strewn with white clouds

¹⁰⁶ *Ibid.*, IX (*Génie du Christianisme*), p. 191.

¹⁰⁷ *Ibid.*, VII (*Itinéraire*), p. 86.

like light flakes of foam or flocks of sheep wandering on an azure field. . . . The wind scented with magnolias, the birds hidden in the foliage, murmured together their harmonious complaint."¹⁰⁸

"It was one of those nights when the transparent darkness fears to hide the beautiful sky of Greece; it was not darkness, it was only the absense of day. The air was sweet as milk and honey, and one felt it breathing with an inexpressible charm."¹⁰⁹

"The moon rose to light the return of the boats; her rays fell on the river between the willows which were scarcely stirring in the air. The young Indians and Indian girls followed the canoes swimming like sirens or tritons; the air seemed scented with the odor of the new harvest mixed with the exhalations of trees and flowers. . . . O moon, how beautiful you are in your sadness. . . . Your looks make soft as velvet the azure of the sky; they render diaphanous the mists; they make the rivers shine like serpents; they touch the tops of the trees with silver; they cover with whiteness the summits of the mountains; they change to a milky sea the vaporous valleys."¹¹⁰

"The moon rose in the midst of the night like a white vestal who comes to weep at the tomb of a sister. Soon she spread through the forest that great secret of melancholy which she loves to tell to the ancient oaks and to the antique shores of the sea."¹¹¹

This fundamental harmony is due not so much to moonlight, filmy clouds, and scented breezes, as to a pervasive movement in the lyrical tone that undulates and softly saddens all Chateaubriand's prose. It is a tone of lyric meditation in a minor key. This tone likewise has its relation to the styles of Rousseau and Bernardin de Saint-Pierre. It differs from the amorous melancholy of Rousseau, and from the simple idyllic note of Bernardin de Saint-Pierre, yet it is but a modification. Here is a saⁿer mel^ancholy, that is in itself a medium of thought and a mood of happiness at times almost spiritual. But it increases, when emotionally disturbed, not in spirituality, but in sensuousness. It is indeed like the pastoral mood we have been observing in Rousseau and in the poets of his age. And Chateaubriand belongs with them, with the host of pagans who worship at the shrine of nature. He

¹⁰⁸ *Ibid.*, XV (*Les Natches*), pp. 417-418.

¹⁰⁹ *Ibid.*, XIII (*Les Martyrs*), p. 93.

¹¹⁰ *Ibid.*, XV (*Les Natches*), pp. 312-313.

¹¹¹ *Ibid.*, XII, (*Atala*), p. 82.

belongs there even in his book on "the beauties" of religion, the *Génie du Christianisme*, with its reveries in Gothic churches and its emotional feasts in the "natural temple" of the wilderness. For these matters are all more sensuous than spiritual; and if Chateaubriand is to be called a priest of Nature, it should be remembered that the office filled by that rôle has behind it a long pagan tradition rather than a Christian tradition. His attitude toward religion is largely that of his pagan sentimentalist, Chactas:

"It was at this moment, O René, that I conceived a marvellous idea of that religion which, in the forests, in the midst of all the privations of life, could support with a thousand gifts the unfortunate; of that religion, which opposing its power to the torrent of the passions, suffices alone to conquer them, even when everything favors them—the secret of the woods, the absence of man, the fidelity of the shadows. Ah! but she appeared to me divine, the simple savage, ignorant Atala, who on her knees before an ancient fallen pine, as at an altar, was offering to her God vows for an idolatrous lover. Her eyes lifted to the moon, her cheeks shining with the tears of religion and love, were of a beauty immortal."¹¹²

In Chateaubriand, spiritual exaltation rarely remains spiritual. It acquires this sensuous emphasis. His appreciation of noble or mysterious beauty brings other effects, for example, than anything in Wordsworth. They are effects not free from the impassioned pastoralism of Rousseau on the one hand, nor are they untouched by the fanciful deism of Bernardin de Saint-Pierre on the other. It is spirituality like the moonlight he describes, touching the tree-tops beneath which young lovers are exchanging their delicious vows. It is not the "light that never was on land or sea;" and it is closer to the "dome of many colored glass" than to the "white radiance of eternity."

M. l'abbé Bertrin has recently been at much trouble to exhibit the religious sincerity of Chateaubriand in a book of that title. He has no difficulty in showing that Rousseau from the Catholic point of view was not religious, and that his rhetoric was quite different from that of Bossuet who was religious. He says, in this connection, that Rousseau's rhetoric speaks entirely to the heart, that "it scintillates, it throws off sparks, it has accents sonorous and rythms seductive; it carresses, it glows, it grows angry; it is

¹¹² *Ibid.*, XII (*Atala*), p. 23.

all movement, all harmony, all imagery—Woe to him who listens!"¹¹³ This distinguishes Rousseau's rhetoric from that of Bossuet which becomes emotional only as a consequence of his convictions; but does this distinguish it from the rhetoric of Chateaubriand? Chateaubriand's style arises from personal traits which made him take delight, as few men have, in a purely sensuous feeling for natural beauty, and in sensuous feeling for the beauty of religion. These pleasures are commingled. The *Génie du Christianisme* is a portfolio of descriptions from Chateaubriand's travels, which, though marvellously harmonized to a tone of religious meditation, are still full of sensuous lure. His epics, the *Martyrs*, and the *Natches*, are pagan stories replete with a pagan nature worship which a certain coloring of Christianity does not spiritualize.

So, though the enchantment of Chateaubriand is something different from the alluring plausibility of Rousseau, yet it places him with Rousseau. Toward the end of the *Mémoires d'Outre-Tombe*, Chateaubriand speaks of himself as being between Rousseau and Byron,¹¹⁴ and this, I believe, is his true position, as a literary force. If he comes after Rousseau in the pastoral school and is in some sense his follower, he is also following that new romantic lure of beauty which led Byron and his follower Lamartine out upon their voyages of fascinated despair. In him was the working out, on the one hand, of the most beautiful possibilities of the pastoral mood into lyric prose, and, on the other hand, the failure to escape from cloying sentimentality. The art of poetic description in France before 1830 owes as much to Chateaubriand as it does to Lamartine. Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, are the lyric interpreters of the long tradition of the pastoral to the new generation of romantic poets, some of whom heard undying harmonies in these echoes of classicism.

¹¹³ Georges Bertrin, *La Sincérité Religieuse de Chateaubriand*, 1899, p. 84.

¹¹⁴ Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, edit. E. Biré, VI, p. 266. But Chateaubriand felt an aristocratic superiority to Rousseau, and notices the bad tones and bad tastes of certain parts of the *Confessions*. (*Mémoires d'Outre-Tombe*, VI, pp. 263, 264.)

VOLUME IV

- No. 1. ELIZABETH McCausland, The Knight of Curtesy and the Fair Lady of Faguell.
- Nos. 2-3. HÉLÈNE CATTANÈS, Les "Fastnachtspiele" de Hans Sachs.
- No. 4. HOWARD ROLLIN PATCH, Fortuna in Old French Literature.

VOLUME V

- No. 1. MARGARET H. PEOPLES, La Société des Bonnes-Lettres, 1821-1830.
ALBERT SCHINZ, Dadaïsme, Poignée de documents, 1916-1921.
- No. 2. RICHARD ASHLEY RICE, Lord Byron's British Reputation; Wordsworth Since 1916.
- No. 3. ROSE FRANCES EGAN, The Genesis of the Theory of "Art for Art's Sake" in Germany and in England, Part II.
- No. 4. LAURA SUMNER, The Weddyng of Sir Gawen and Dame Ragnell.

VOLUME VI

- Nos. 1-2. LOUISE DELPIT, Paris-Théâtre Contemporain: Rôle Prépondérant des Scènes d'Avant-Garde depuis Trente Ans.

[illegible]

